Ioana Em. Petrescu



CONFIGURAŢII

Coperta: Nicoleta Laura Ionaş

Carte apărută cu sprijinul Ministerului Culturii şi Cultelor

Volumul reproduce ediţia din 1981 (Cluj-Napoca, Editura Dacia)

ISBN 973-85909-1-4

Redactor: Irina Petraş

Tehnoredactare computerizată: Czégely Erika

Tiparul executat la Casa Cărţii de Ştiinţă, Cluj-Napoca
3400 Cluj-Napoca, B-dul Eroilor nr. 6-8
Tel/fax: 064-431920
www.casacartii.com; e-mail: editura@casacartii.com

Societatea Culturală „Lucian Blaga” Cluj-Napoca

Ioana Em. Petrescu

CONFIGURAŢII

Ediţia a doua

Cluj-Napoca, 2002

POEZIA CA FORMĂ DE CUNOAŞTERE

A asocia poezia cu un limbaj originar, apărut în epocile aurorale ale civilizaţiei umane, ca element nu doar component, ci determinant-constitutiv al acesteia, - iată o afirmaţie care se repetă în cultura europeană cu frecvenţa unui mare adevăr sau a unei obsesii fundamentale. Conştiinţa de sine a culturii europene include astfel, printre simbolurile ei constitutive, harfa lui Orfeu, în care chiar şi o epocă de accentuat raţionalism cum e clasicismul francez vede izvorul de armonie ce a instituit, prin verb şi vers, „armonia" existenţei sociale, adică civilizaţia începuturilor. În ciuda interesului cu totul secundar pe care *Arta poetică* a lui Boileau îl manifestă faţă de formele liricii, plasate, în ierarhia clasică a genurilor, în sfera poeziei minore, demnitatea de poet civilizator a lui Orfeu rămâne neatinsă şi relaţia originară existenţă socială–discurs poetic este reafirmată.

Cu *Ştiinţa nouă* a lui Giambattista Vico, vîrsta gîndirii poetice devine prima etapă din evoluţia istorică a umanităţii. *Poeţii* sînt, înaintea filosofilor, întîii înţelepţi ai neamurilor, *poezia divină* (mai apoi, cea eroică) marchează primele etape ale evoluţiei sociale şi intelectuale a umanităţii, iar *limbajul poetic*, cu tropii săi fundamentali (*metafora,* care e un „mit restrîns", *metonimia,* ce „creează numeroase mici poveşti, în care cauzele sînt închipuite ca femei înveşmîntate în efectele lor" şi *sinecdoca,* prin care „trăsăturile particulare au fost ridicate la rangul de trăsături universale"[1]) reprezintă,

[1]Giambattista Vico, *Ştiinţa nouă,* trad. şi studiu introductiv de Nina Façon, Buc., Univers, 1972, p. 245-246.

înaintea limbajului abstract al raţiunii, prima formă, încă ancorată în concret, a conceptelor, înţelese (deocamdată) ca particular generalizat prin „caractere poetice". În termenii săi generali, teoria limbajului poetic a lui Vico prefigurează elemente ce definesc „logica concretă” a mitului în concepţia lui Lévi-Strauss. Nu ca o prefigurare generală, ci ca un ecou imediat în istorie, sistemul vichian devine un element constitutiv al gîndirii romantice, nu numai în ordinea filosofiei istoriei, ci şi în ordinea conştiinţei poetice. Entitate semidivină, „poeticul”, conceput ca o categorie în care gîndirea şi existenţa se întîlnesc, rămîne schema primă (deci, istoriceşte vorbind, primordială) a unui limbaj prin. care umanitatea mai descoperă punţi de comunicare cu paradisul pierdut al începuturilor. (Deplasînd accentul de pe istoric pe metafizic, nu alta e accepţia termenului în concepţia neoromantică a lui M. Dufrenne, pentru care „poeticul” este punctul de fericită convergenţă a aspiraţiei spre expresie a naturii şi a capacităţii de expresie a umanităţii[2]). Revenind la ecourile romantice ale istorismului vichian, vom reaminti dintre acestea doar unul, celebru însă, pentru că este vorba de un text programatic, devenit manifestul mişcării romantice franceze: *Prefaţa* lui Victor Hugo la drama sa *Cromwell.* Criteriul istoric, aplicat paralel societăţii şi formelor gîndirii umane, nu va mai urmări însă la Hugo succesiunea vichiană gîndire poetică–gîndire filosofică (reactualizată în filosofia romantică de Hegel), ci istoria interioară a poeziei, în cele trei forme succesive ale ei: *lirica (imnul* şi *oda,* caracteristice societăţii primitive, avînd drept monument *Biblia* şi drept impuls necesitatea de a exprima un triplu mister: divinitatea – sufletul – creaţiunea); *epica* (*epopeea* – şi *tragedia,* care nu e decît o epopee înscenată –, caracteristică societăţii antice, născută ca expresie a statutului de existenţă eroică a polis-ului şi avîndu-l ca reprezentant pe Homer) şi *drama* (combinaţie de liric şi epic, născută din nevoia de a exprima

[2] Mikel Dufrenne, *Poeticul,* Cuvînt înainte şi traducere Ion Pascadi, Buc., Univers, 1971.

sentimentul modern al antinomiilor existenţei marcate de dualitatea *grotesc-sublim,* şi avîndu-i ca reprezentanţi pe Dante şi Shakespeare). Poetul „primitiv” (liric) al lui Hugo are astfel sentimentul de a se afla în inima misterului, în vecinătatea marilor taine divine (misterul „creatorului” şi cel al „creaţiunii”), pe care le trăieşte în adoraţie şi le celebrează imnic. Poezia e, deci, la origini, expresia sentimentului apartenenţei la unitatea cosmică, într-o zonă preraţională („misterul”) unde divinul şi umanul se întîlnesc.

Aflat în comunicare directă (fără intermediarul conceptualizării) cu această zonă originară a existenţei care e, la nivelul principiului demiurgic, „Unicul primordial” şi care se relevă în „mulajul muzical” al lumii, „eul liric” este, şi pentru Nietzsche, transindividual. Categoriile psihologice sînt, în analiza liricului, nonpertinente, pentru că „«eul» liricului răsună din abisul existenţei: «subiectivitatea» sa, în sensul esteticienilor moderni, este o iluzie”[3]. Exemplele – disparate – pe care le-am ales s-ar putea înmulţi la infinit, dar ele n-ar face decît să repete axioma caracterului originar al poeticului. În majoritatea afirmaţiilor pe care le-am amintit, „originarul” nu reprezintă o categorie existenţială, ci una *istorică,* avînd sensul de „timp al începutului, timp auroral”. Interpretarea „istorică” a postulatului amintit vizează, în principal, patru accepţii: 1) *poezia*, ca primă manifestare a instinctului armoniei, instituie civilizaţia umană şi constituie prima ei fază (poezia ar fi, deci, prima manifestare a instinctului *sociabilităţii);* 2) *limbajul poetic* (în care tropii sînt forme primare de abstractizare „în concret” — v. Vico) premerge limbajului raţiunii; 3) *gîndirea poetică* (asociată gîndirii mitice) este caracteristică vîrstelor de copilărie ale umanităţii, a cărei evoluţie istorică în epoca modernă înseamnă trecerea de la gîndirea poetică la gîndirea filosofică (Vico, Hegel etc.); 4) în interiorul poeziei, *lirica* reprezintă prima fază istorică (Hugo). Cu riscul impreciziunilor

---

[3] Fr. Nietzsche, *Naşterea tragediei,* trad. I. Dobrogeanu-Gherea şi I.Herdan, în antologia *De la Apollo la Faust,* Buc., Meridiane, 1978, p. 197.

pe care le aduce suprapunerea vers-poezie, am putea adăuga la acestea teoria formaliştilor ruşi, referitoare la evoluţia artei literare, în cadrul căreia poezia precede proza, marcînd (prin vers) primul procedeu de diferenţiere a limbajului artistic de limbajul comunicării; în această evoluţie, proza nu ar reprezenta o etapă „naturală” iniţială, ci o etapă „artistică” ulterioară, căci proza = poezie + minus-procedeul versificaţiei[4].

Majoritatea teoriilor care concep poezia ca un limbaj originar în sens istoric conduc spre concluzia inevitabilului sfîrşit sau a inevitabilei degradări a artei în momentul cînd umanitatea păşeşte într-o vîrstă apoetică a gîndirii (-limbajului, -existenţei) raţionale. Cu un accent axiologic pozitiv, teza apare în sistemul hegelian; cu un accent axiologic negativ, ea se reînnoieşte periodic, corelată cu sentimentul sterilităţii epocilor moderne (v. poetica eminesciană sau, în veacul nostru, poetica lui Thomas Mann). Şi totuşi, în ciuda acestor sumbre prevestiri, în ciuda sentimentului de „criză" care pare uneori să devină cronică, în ciuda aparentei sale ruperi de realitatea epocilor moderne (şi chiar în interiorul acestei rupturi), poezia reînvie veşnic, reînvie chiar atunci cînd îşi teoretizează agonia, reînvie ca o modalitate umană originară de asumare a unui univers în raport cu care ne aflăm în perpetuă instabilitate. „Ermetismul” poeziei moderne nu înseamnează de aceea o înstrăinare a poeziei de real, ci semnifică, dimpotrivă, voinţa de a anexa cunoaşterii umane noi teritorii ale realului, nu prin detalierea discursiv-retorică a universului organizat deja în concepte, ci prin eterna explorare a unor nivele de realitate mai adînci, pînă la care conceptul nu ajunge încă, pînă la care conceptul va ajunge doar după ce vocaţia de perpetuu pionierat a limbajului poetic le va fi anexat şi le va fi aproximat la nivelul logicii concrete a imaginarului[5]. Caracterul „originar" al limbajului poetic nu ţine, aşadar, de vîrstele istoriei, ci de eterna vocaţie a umanităţii de

[4] Asupra acestei relaţii, v. I. M. Lotman, *Lecţii de poetică structurală,* trad. Radu Nicolau, pref. Mihai Pop, Buc., Univers. 1970, p. 66-81.

[5] Funcţia de precursoare a ideii o atribuie Herbert Read imaginii artistice în genere – v. *Imagine şi idee,* trad. I. Herdan Buc., Univ., 1970.

a-şi asuma existenţa sub forma cunoaşterii. *Originar* nu înseamnează pentru poezie istoriceşte-primordial, ci *autentic.* Opoziţia între accepţia istorică şi accepţia existenţială a „originarului” reactualizează opoziţia heideggeriană între accepţia degradată şi accepţia autentică a *comunicării.* Dacă vom înţelege prin comunicare nu transferul de idei de la o interioritate la alta (deci nu transferul de idei şi sentimente gata clarificate), ci articularea în comun a universului prin discurs (v. nivelurile „discursului” în concepţia lui Heidegger[6]), marea poezie ne va apărea legată de formele prime, fundamentale de cunoaştere, ca asumare a existenţei, a universului. Este motivul pentru care, redefinind din perspectivă fenomenologică rosturile filosofiei, M. Merleau-Ponty consideră arta tot atît de utilă cunoaşterii ca şi filosofia: „Adevărata filosofie este a reînvăţa să vezi lumea, şi în acest sens o istorie povestită poate semnifica lumea cu tot atîta «profunzime» ca şi un tratat de filosofie”[7].

O celebră formulă maioresciană („Frumoasele arte, şi poezia mai întîi, sînt repaosul inteligenţei”[8]) pare să prezideze din umbră reacţia de iritată respingere pe care o parte din critica românească (întărită prin prezenţa unor poeţi improvizaţi critici) o manifesta faţă de poezia cu dimensiune filosofică. Reacţia e motivată atît timp cît ea este declanşată de încercările de a versifica ornant idei elaborate în prealabil de gîndirea ştiinţifică sau filosofică, pentru că veacului nostru nu-i poate părea decît inacceptabilă vechea teză a poeticii clasice care echivala poezia cu o modalitate de a alegoriza şi a orna idei (pentru Boileau, claritatea ideii – deci corectitudinea logică a gîndirii – era condiţia prealabilă a oricărei creaţii artistice[9]). Dar a admite

---

[6] M. Heidegger, *L'Être et le Temps,* trad. R. Boehm et Alphonse de Waelhens, Gallimard, 1964, p. 191-205.

[7] M. Merleau-Ponty, *Phenomenologie de la perception,* Gallimard, 1972, p. XVI.

[8] T. Maiorescu, *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867,* în *Critice,* vol. I, Buc., 1931, p. 37.

[9] „Avant donc que d'écrire apprenez à penser. / Selon que notre idée est plus ou moins obscure, / L'expression la suit, ou moins nette, ou plus pure” *(L'Art poétique,* Chant I).

caracterul prelogic al imaginii artistice nu însemnează a-i nega funcţia cognitivă, ci doar a i-o defini, prin diferenţiere, în raport cu gîndirea ştiinţifică sau filosofică. Este ceea ce făcea, în fond, şi Maiorescu, pentru care formula „repaosul inteligenţei" înseamnă eliberarea „inteligenţei" din lanţul infinit al cauzalităţii, ce prezidează gîndirea ştiinţifică, dar nu funcţionează în manifestările (cu valoare de intuiţie globală a universului) ale gîndirii artistice. (A face şi din critică o formă de „repaos al inteligenţei" nu mai intra însă, în nici un caz, în vederile lui Maiorescu ...).

Recunoscînd funcţia cognitivă a poeziei, perpetua anexare de noi teritorii pe care ea o realizează ni se pare că aparţine în primul rînd liricii, căci modelul narativ al epicii mizează pe *eveniment* ca intermediar între real şi discursul literar, în vreme ce lirica elimină orice formă intermediată a cunoaşterii şi se instituie drept cunoaştere „de gradul întîi", mizînd în exclusivitate pe forţa de expansiune a cuvîntului însuşi. Plasată la punctul de emergenţă a conştiinţei în lume, lirica se realizează *în cuvînt,* adică printr-o permanentă spargere a limitelor limbajului, pregătind limba pentru noile concepte prin care ea va asuma, în contul gîndirii umane, universul. Atunci cînd „jocurile de cuvinte" ale poeziei îşi au rădăcina într-un nou sentiment de existenţă, într-un efort de reautentificare a raporturilor umanitate-univers, ele pregătesc, spărgînd (aparent doar) limitele înţelegerii prin limbaj, viitoarele concepte ale filosofiei, înainte de a apune în locurile comune ale limbajului generaţiilor care vor urma.

Gîndim încă, româneşte, universul în termeni pe care ni i-a dăruit poezia eminesciană (la ora apariţiei ei, un „scandal" prin lexic şi forme gramaticale) şi i-a modelat, fără a-i modifica, poezia lui Blaga sau Arghezi. E posibil ca pentru urmaşii noştri verbul „a muri" să primească şi o formă reflexivă, care ar putea deveni expresia refuzului de a trece de la starea de increat la aceea de creaţiune, ca-n „paradisul în destrămare" al lui Nichita Stănescu din *Moartea păsărilor,* expresie abreviată a spaimei permanente (morfologic exprimată prin gerundiv) de a păşi *în lume:* un înger cu „aura afumată", căzută „în jurul gîtului / ca

un ştreang”, un înger sufocat, fumînd „ţigare de la ţigare”, un înger rănit mortal de „glontele anarhic al zborului”, contemplă aici moartea păsărilor de dinainte de a se naşte, contemplă (captiv el însuşi în ploaia lipicioasă a ouălor ce se sparg refuzînd să devină lume) „gălbenuş *murindu-se”* („murindu-se” fie impersonal, fie, mai degrabă, reflexiv). Şi, tot astfel, e posibil ca-n viitoarea limbă română gerunziul – însă gerunziul verbului A FI – să devină, din mod al necesităţii *atemporale* sau din participiu *prezent,* expresia aceluiaşi refuz de a fi altfel decît în domeniul sustras libertăţii noastre, care e domeniul trecutului, adică „erînd":

> Din rînd în cînd nu mai vor să fie ceea ce sînt
> lucrurile şi fiinţele ce i-au fost,
> ci ele vor să fie numai şi numai
> erînd.
>
> *(Din cînd în cînd)*

A raporta printr-o formă verbală acum absurdă (participiul prezent format de la tema participiului trecut) *voinţa* de a fi la *necesitatea* de a fi este o extindere a posibilităţilor cunoaşterii pe care numai limbajul poetic o poate deocamdată oferi. Vor deveni oare formele acum absurde „murindu-se” sau „erînd” posibilităţi ale limbii române viitoare? Este oare jocul demiurgic al acestor extinderi gramaticale din limbajul poeziei lui Nichita Stănescu temelia premiselor conceptuale ale limbii urmaşilor noştri?

Dacă trăim – aşa cum credem – o etapă autentică de revoluţionare a limbii noastre prin poezie, înseamnă că sîntem în fond contemporani cu „momentul originar” în care se nasc – prin licenţele poetice de azi – locurile comune din limba română a veacului al XXI-lea.

NIVELURI CONFIGURATIVE ÎN CONSTRUIREA IMAGINII

A. PREMISE

Demonstraţia de faţă e o încercare de a motiva teoretic validitatea lecturilor multiple aplicate unuia şi aceluiaşi text literar, trecînd dincolo de pragul afirmaţiilor (acum unanim acceptate) privitoare la caracterul conotativ al semnului artistic şi caracterul „deschis” al operei, structural ambiguă. Acceptăm ca punct de plecare – acordîndu-i valoare de postulat – teza lui Oskar Walzel privind structura triadică a operei literare, alcătuită din *conţinut* (Gehalt), *materie* (Stoff) şi formă sau *configuraţie* (Gestalt)[1]. Structura propusă de Walzel permite o mai exactă înţelegere a raporturilor conţinut-formă, evitînd cel puţin o parte din neclarităţile spre care conduce confundarea conţinutului cu materialul din care e alcătuită opera.

Problema pe care o urmărim – nivelurile configurative în construirea imaginii – presupune preexistenţa materialului care va fi supus configurării (în vechii termeni, plotinieni, va fi „modelat”) în vederea alcătuirii unei forme, structuri sau

---

[1] Oskar Walzel, *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (1923) — tradus, parţial, de Gherasim Pintea în volumul O. Walzel, *Conţinut şi formă în opera poetică,* Buc., Univers, 1976. În *Cuvîntul introductiv,* Tudor Olteanu interpretează structura operei propusă de Walzel ca fiind alcătuită din perechi de termeni: Form – Stoff şi Gehalt – Gestalt. Credem însă că tendinţa lui Walzel este de a disocia, într-adevăr, între conţinut (Gehalt) şi material (Stoff), dar de a echivala ceilalţi doi termeni sau, mai precis, de a substitui formei (Form) configuraţia (Gestalt). Credem că T. Olteanu îl interpretează (poate in-conştient) pe Walzel prin filtrul modelului de organizare a semnului propus de Hjelmslev (model cu patru termeni: substanţa şi forma conţinutului, substanţa şi forma expresiei).

configuraţii particulare (practic, obiectul cultural care este *această* operă). În accepţia de faţă, conţinutul nu e preexistent operei[2] – aşa cum este materia –, ci e un conţinut individual care ia naştere o dată cu forma, „conţinut” fiind, la modul latent, într-însa. Este de aceea, poate, necesar să ne oprim o clipă, în premisele demonstraţiei de faţă, asupra accepţiilor particulare pe care le dăm celor trei termeni asimilaţi, cu inevitabile modificări semantice, din sistemul lui O. Walzel:

1. înţelegem prin *conţinut totalitatea semnificaţiilor* (etice, psihologice şi cognitive – deci politice, ideologioe etc.) ale operei. Conţinutul este şi pentru noi, ca şi pentru Walzel, *imaterial,* el fiind singurul termen abstract, existent la modul implicit, în obiectul cultural care e opera[3]. Deşi imaterial, conţinutul e individual, rezultat din (prin) configurarea particulară a fiecărei opere. El este descifrabil prin analiza semantică a textului. Privilegierea în receptare a *uneia* dintre semnificaţii (eventual investită şi cu valoarea general-configurativă de *sens)* face posibilă receptarea diferită a operei, receptare care tinde spre statutul de *creatoare de sens* (Ralea a definit, cu multă vreme în urmă, criticul ca pe un creator de puncte de vedere). Această multiplicitate de interpretări vizează, evident, *conţinutul*

---

[2] Aşa cum îl consideră, de pildă, Bahtin: v. *Despre estetica cuvîntului* în volumul colectiv *Poetică, estetică, sociologie,* antologie de Vladimir Piskunov, Buc., Univers, 1979, p. 74: „Spre deosebire de cunoaştere şi de faptă, care pot crea natura şi omenirea socială, arta cîntă, împodobeşte, rememorează realitatea *preexistentă* a cunoaşterii şi a faptei” (s.n.). Nu considerăm preexistente artei valorile cognitive şi etice cuprinse în operă, ci doar posibilitatea lor, pentru că nu putem reduce arta – căreia îi acordăm o valoare cognitivă fundamentală – la valori ornante în raport cu o realitate gata configurată, preexistentă. Bahtin revine, de fapt, în aceste consideraţii la triada platoniciană Frumos-Bine-Adevăr (artă-etică-filosofie).

[3] Nu ne interesează, în clipa de faţă, diferenţa dintre obiectul *estetic* (în sine) şi *operă* (percepută de receptor). De aceea, utilizăm ca sinonimi cei doi termeni, a căror disociere devine însă absolut necesară în studierea receptării operei (v., în acest sens, Mikel Dufrenne, *Fenomenologia experienţei estetice,* trad. Dumitru Matei, vol. I-II, Buc., Meridiane, 1976).

operei – şi tocmai cele două caracteristici (imaterialitatea şi individualitatea lui) fac posibilă şi necesară multiplicarea descifrărilor semantice aplicate operei. Conţinutul e, aşadar, teritoriul imaterial, particular şi capabil să suporte, prin interpretare, noi configurări, adică e terenul pe care se intersectează vocaţia creatoare a autorului cu vocaţia creatoare a receptorului;

2. *materia este* totalitatea elementelor materiale preexistente, prin a căror configurare se obţine opera. Dînd materiei numai sensul de „material tematic”, O. Walzel disociază – împreună cu Ermatinger[4] – între materialul „inventat” de autor şi cel preexistent, „descoperit” doar de acesta, dar consideră – împotriva lui Ermatinger – că între cele două tipuri de material nu există o diferenţă substanţială şi că ele amîndouă servesc în egală măsură ca punct de plecare în elaborarea originală a operei. Ni se pare necesară o lărgire a sensului dat materiei de Oskar Walzel; propunem, în consecinţă, urmărirea ei din perspectiva a trei tipuri – sau trei straturi – de material, straturi organizate în funcţie de gradul de elaborare culturală a materialului:

I. Un prim strat l-ar reprezenta materia extrasă *direct* din realitate, cuprinzînd:

1.1. *material emoţional* (sentimente) – cu precizarea că trebuie disociat între atitudinea emoţională generală pe care opera o degajă (şi care e un element al conţinutului) şi sentimentele utilizate ca material de construcţie a subiectului liric sau a personajului în epică; în acest ultim sens, valoare de material are, spre pildă, *spaima* în balada fantastică (v. *Mihnea şi baba* a lui Bolintineanu, *Erlkonig* al lui Goethe etc.) sau în nuvela psihologică (v. *O făclie de Paşte* a lui Caragiale);

I.2. *material ideologic* – repetînd precizarea pe care am făcut-o pentru materialul emoţional, subliniem că nu e vorba de ideologia implicită a operei (care ţine de conţinut), ci de „ideile” (sociale, politice, filosofice, estetice etc.)

---

[4] O. Walzel, *Conţinut şi formă în opera poetică*, ed. cit., p. 63-79.

utilizate cu valoare de material în construirea subiectului şi a personajelor. Valoare de material au ideile politice despre organizarea optimă a statului, dezbătute în dublu registru (înalt-oratoric şi familiar-parodic) în *Ţiganiada* lui Budai-Deleanu (şi a paria asupra concepţiei scriitorului – deci asupra unui element de conţinut – numai pe baza lor, neglijînd restul elementelor configuraţiei, care sînt, toate, purtătoare de sens, este riscant şi nu conduce decît la polemici sterile). Ideile sociale ale lui Elescu din *Elena,* ideile politice ale eroilor din *Doritori nebuni,* amplele discuţii despre caracteristicile şi evoluţia literaturii române din *Manoil* – iată cîteva exemple de material ideologic în romanele lui Bolintineanu. Celebra lecţie de istoria filosofiei din *Ultima noapte ...* a lui Camil Petrescu, estetica lui Stephan Dedalus în *A Portrait of the Artist as a Young Man* al lui Joyce, poetica muzicală a lui Adrian Leverkühn sau conferinţele lui Kretzschmar din *Doctor Faustus* al lui Thomas Mann – iată doar cîteva exemple foarte cunoscute de construire a subiectului pe baza unui material ideologic;

I.3. *material evenimenţial* — care poate fi, după Walzel (aşa cum am arătat deja) „inventat” sau „descoperit” (material biografic, istoric, material consemnat la rubrica „faptelor diverse” în presă etc.). Materialul evenimenţial alcătuieşte ceea ce formaliştii ruşi numeau *fabula* unei opere (totalitatea evenimentelor dispuse în ordine logică şi cronologică), fabulă care, restructurată, dă *subiectul* (totalitatea evenimentelor dispuse în ordinea estetică din operă)[5]. În termenii utilizaţi pînă acum, fabula reprezintă un element al materiei, iar subiectul e o componentă a formei, rezultată din configurarea particulară a acestui material.

II. Cel de al doilea strat al materiei îl reprezintă, pentru literatură, *materialul lingvistic* (prin care, evident, nu înţelegem limbajul în sens larg, ci numai „limba naturală”). Specificul de obiect cultural deja elaborat pe care îl are limba

---

[5] Pentru fabulă şi subiect, v. B. Tomaşevski, *Teoria literaturii. Poetica,* trad. Leonida Teodorescu, Buc., Univers, 1973, p. 251-265.

(spre deosebire de materia primă naturală, elementară, a sculpturii, picturii, arhitecturii etc.) dă caracterul de mare complexitate al literaturii în raport cu celelalte arte. Dar a reduce literatura la statutul de pur obiect lingvistic însemnează a vedea în ea configurarea unui singur tip de material.

III. Al treilea strat de materie, cel mai „elaborat" (elaborat pînă la nivelul de „prefabricat") îl alcătuieşte materialul literar preexistent, cuprinzînd:

III.1. *teme* şi *motive* – care reprezintă un material evenimenţial sau de situaţie lipsit de spontaneitatea liberă a realităţii şi cristalizat în forme stabile, consolidate;

III.2. *topoi-i.* Preluăm vechiul termen retoric aşa cum a fost el reactualizat de Ernst Robert Curtius care dă toposului, într-o lucrare celebră[6], sensul de clişeu al discursului literar. În accepţia lui Curtius, *topoi-i* sînt clişee de natură *compoziţională, stilistică, imagistică* sau *de situaţie;*

III.3. *citatele* – sînt scurte fragmente dintr-o operă anterioară, de obicei celebră, oricum presupusă a fi cunoscută de cititori, introduse fără modificări – sau cu modificări minime, care să nu le facă irecognoscibile – în textul propriu. Utilizarea citatului ca material de construcţie a discursului propriu este o tehnică (înrudită cu mai vechea parodie) foarte actuală în literatura veacului nostru, utilizată şi teoretizată de Th. Mann[7] (care apropie citatul de ,,clişeul mitic" şi dă utilizării lui o motivaţie nu doar estetică, ci una de natură metafizică), de T. S. Eliot (v. notele poetului la *Ţara pustie)* sau, la noi, de Nichita Stănescu.

Materialul literar preexistent oferă ca punct de plecare operei o serie de *prefabricate literare,* rezultate dintr-o configurare prealabilă, stabilă. Este vorba de o materie deja

---

[6] *Literatura europeană şi Evul mediu latin,* trad. Adolf Ambruster, introducere de Al. Duţu, Buc., Univers, 1970.

[7] Evident, prin chiar cerinţa recunoaşterii fragmentului ca citat, tehnica în discuţie nu are nimic de a face cu plagiatul. Asupra acestei tehnici, v. în continuarea volumului de faţă capitolele despre tehnica citatului în opera lui Thomas Mann şi în structura discursului liric la Nichita Stănescu.

parţial modificată, pietrificată după o veche modelare, care intră astfel preorganizată în configuraţia particulară a operei. Utilizarea prefabricatului literar poate să nu fie recunoscută de poetica unei epoci, dar nu poate fi, practic, ocolită în procesul de creaţie. Voită sau nu, re-cunoscută sau inconştientă, utilizarea materialului literar preexistent ţine de natura însăşi a literaturii. Mitul romantic al originalităţii demiurgice a scriitorului, mitul realist al originalităţii infinite a realului conduc spre poetici care neagă sau interzic utilizarea „surselor livreşti", pe care clasicismul le recomandă şi de la care literatura veacului nostru pleacă adesea în mod declarat, disociind între materialul (general, preexistent) şi *elaborarea* individuală şi originală a operei. Studiul „surselor" şi al „influenţelor" – din descoperirea cărora critica pozitivistă şi-a făcut un ideal şi un criteriu de măsurare a „originalităţii" scriitorului[8] – nu mai poate trezi în clipa de faţă interesul, pentru că el pleacă de la premisa unei înţelegeri depăşite a operei literare: abandonînd hotărît obsesia depistării „influenţelor", literatura comparată nu are decît de cîştigat prin reorientarea metodologică pe care i-o poate oferi „topica istorică" sau „poetica istorică".

Rezumînd, subliniem că, spre deosebire de *conţinut* – care este imaterial şi individual, configurîndu-se o dată cu (şi în) forma operei –, *materia* reprezintă o realitate concretă, generală şi preexistentă operei, care o va selecta şi o va supune unui proces de modelare particularizantă.

3. Cel de al treilea element al operei, *forma* sau *configuraţia,* împărtăşeşte cu materia caracterul de realitate

---

[8] Acesta a fost, spre pildă, în critica italiană, „cazul Ariosto" sau, în critica română, cazul Budai-Deleanu. Convingerea că originalitatea operei, nu trebuie căutată în material, ci în configuraţie, ne-a determinat să abandonăm comparativismul pozitivist în abordarea operei lui Budai-Deleanu, optînd pentru o generalizare a „topicii istorice" preconizată de Curtius în *Literatura europeană şi Evul mediu latin,* p. 102; metoda, pe care o propuneam în *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic,* Cluj, Dacia, 1974, e de fapt coincidentă cu ceea ce G. Genette numeşte, în *Poétique et histoire, Figures,* III, Paris, Seuil, 1972, p. 13-20, „poetică istorică".

concretă şi cu conţinutul caracterul de unicitate. Configuraţia e, deci, organizarea unică, strict individuală, a materiei preexistente şi suportul conţinutului.

Ne interesează, de aceea, etapele şi factorii care alcătuiesc procesul de modelare a materiei şi de creare a configuraţiei, adică

B. NIVELURILE CONFIGURATIVE ÎN CONSTRUIREA IMAGINII

α. Unul dintre cele mai interesante modele generative pentru construirea obiectelor culturale pe care l-am întîlnit pînă în clipa de faţă este modelul propus de Greimas şi François Rastier[9]. Itinerarul elaborării sensului, consideră autorii în discuţie, „duce de la imanenţă la manifestare,

---

[9] În *Jocul constrîngerilor semiotice* — *v.* A. J. Greimas, *Despre sens.* Eseuri semiotice, trad. şi pref. Maria Carpov. Bucureşti, Univers, 1975, p. 150-169. Precizăm că nu este vorba, aici, de construirea imaginii artistice, ci de construirea *oricărui* obiect cultural (inclusiv, deci, cel artistic, înscris de autori, fără diferenţe specifice, între obiectele culturale în genere). Mai apropiat de propria noastră viziune este – în punctul său de plecare – modelul construit de J. Kristeva în *La Révolution du langage poétique,* Paris, Seuil, 1974, model care ocoleşte structurarea logică a lui Greimas-Rastier, încercînd să dea o „bază materialistă” („chora semiotică” văzută ca energie pulsională) oricărui proces de semnificare. De acord cu structura prelogică a modelului, sîntem mai puţin convinşi însă de explicaţiile psihanalitice ale Juliei Kristeva; energia pulsională nu ne apare ca o instanţă ultimă, originară, condiţionînd şi, concomitent, dînd baza materială a procesului de semnificare, – ci doar ca o etapă mediatoare între nivelul elaborării individuale şi nivelul profund, care nu e doar transindividual, ci aparţine (bănuim) unor mai generale tendinţe de organizare ale materiei vii, a căror studiere intră în competenţa biofizicii sau a biochimiei. „Chora semiotică” înţeleasă ca ordonare a energiei pulsionale şi punct de articulare a biologicului cu psihicul (aşa cum e definită de Kristeva) are, credem, dezavantajul de a absolutiza un moment al procesului; pe lîngă marile ei avantaje, interpretarea psihanalitică propusă de Kristeva comportă riscul simplificării uneori stînjenitoare a procesului, redus la determinările sale pulsionale.

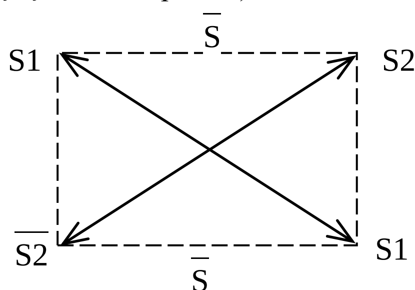
trecînd prin trei etape principale:

– *structurile profunde* care definesc modul fundamental de a fi al unui individ sau al unei societăţi şi, prin aceasta, al condiţiilor de existenţă a obiectelor semiotice. După cîte ştim, constituenţii elementari ai structurilor profunde au un statut logic ce poate fi definit;

– *structurile de suprafaţă* constituie o gramatică semiotică ce ordonează în forme discursive conţinuturile susceptibile de manifestare. Produsele acestei gramatici sînt independente de expresia care le manifestă, în măsura în care pot, teoretic, să apară în orice substanţă, iar, în ceea ce priveşte obiectele lingvistice, în orice limbă;

– *structurile de manifestare* produc şi organizează semnificanţii. Deşi pot să cuprindă cvasiuniversalii, ele rămîn specifice unei anumite limbi (sau, mai precis, ele definesc particularităţile limbilor), unui anumit material”[10].

„Statutul logic” al stratului profund (cel al „modului fundamental de a fi”) este, plecînd de la disocierile lui Hjelmslev între substanţa şi forma conţinutului (vs. substanţa şi forma expresiei), următorul:



, unde:

„Axa semantică S (substanţa conţinutului) se articulează, la nivelul formei conţinutului, în două semne contrarii: s_1 <- - - > s_2”, semne ce „indică existenţa

[10] A. J. Greimas, Fr. Rastier, *Jocul constrîngerilor semiotice,* în *op. cit.*, p. 150-151.

termenilor lor contradictorii: s_1 <- - - >s_2”[11]. Structura elementară a semnificaţiei se articulează pe baza a trei tipuri de relaţii: opoziţie între contrarii (< - - - >); opoziţie între termeni contradictorii (<——>); implicaţie (——) – şi pe baza a două axe semantice contradictorii, articulate în perechi de termeni contrarii.

Foarte interesantul model Greimas-Rastier prilejuieşte însă cîteva observaţii, dintre care două ni se par mai importante:

1. Itinerarul „de la imanenţă la manifestare” se constituie dintr-o succesiune de tipare, de pattern-uri, dintre care primul ţine de modul de a fi al conştiinţei (individuale sau sociale), care este de natură structurant logică (*exclusiv* şi *pur* logică). În ciuda relaţiei imanent-manifest, în ciuda rezervei formulate, prudent, prin termenul „teoretic” („pot, teoretic, să apară în orice substanţă), modelul propus nu poate evita separaţia între *sens* şi *limbaj*. Limbajul nu decupează şi nu creează, ci *manifestă* doar sensul, produs la nivel *prelingvistic, dar logic*. Această succesiune de tipare reeditează de fapt, avem impresia, un celebru model din scolastică, referitor la raportul dintre gîndire şi expresia gîndirii; este vorba de relaţia gîndire-cuvînt în concepţia lui Duns Scotus, care făcea să corespundă însă modurile gîndirii şi denumirii cu cele trei modalităţi ale universaliilor, întemeindu-le deci ontologic. Cele trei *modi* erau:

„l. *Modus essendi* (care *este* specia inteligibilă – *species intelligibilis* şi există în act);

2. *Modus intelligendi* – prin care se sesizează, folosind puterea intelectului *(virtuti intellectivi)*, esenţa unui lucru...;

3. *Modus significandi* – prin care lucrul existînd în particular este semnificat în condiţiile individuaţiei lui.

Primul modus nu semnifică prin cuvînt, pentru că esenţa este sesizată mai înainte de a fi exprimată”[12].

(De-altfel şi reprezentarea structurii elementare a

---

[11]A. J. Greimas, *Op. cit.*, p. 151.

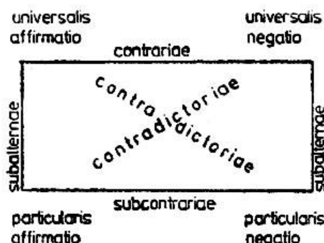
[12] Anton Dumitriu, *Istoria logicii,* ed. a doua, Buc., 1975, p. 406-407.

semnificaţiei reaminteşte celebrul „pătrat al opoziţiilor” alcătuit de Boetiu[13]). În ceea ce ne priveşte, nu avem însă convingerea că primul nivel de elaborare a imaginii – deci de asumare şi organizare a realului – este structurat logic. Dacă acceptăm natura logică a acestui nivel, modelul Greimas-Rastier poate fi acceptat ca foarte interesant şi cu adevărat operativ. Dar rămîne întrebarea dacă putem accepta tocmai această premisă. O serie de manifestări creatoare ale gîndirii contrazic, credem, premisa statutului originar-logic al gîndirii. Raportul de contradicţie (inclusiv la nivelul originar, Eu vs. non-Eu) sau de opoziţie a contrariilor este, spre pildă, foarte adesea anulat în naraţiunea onirică sau în gîndirea mitică. Precizăm că, refuzînd să investim modelul logic cu valoare de universalitate, sîntem departe de a pleda în favoarea unei viziuni iraţionaliste asupra procesului de creaţie. Credem doar că rădăcinile imaginii sînt prelogice, ceea ce nu însemnează că ele sînt antiraţionale, ci doar că premerg gîndirea conceptuală.

II. Cea de a doua observaţie ar fi următoarea: modelul Greimas-Rastier urmăreşte în exclusivitate mecanismul de funcţionare a gîndirii, identificînd, sub semnul „modului fundamental de a fi” (care, am văzut, e modul logic al opoziţiilor), „modul de a fi” al individului şi societăţii. Gîndirea (individuală=socială) îşi secretează substanţa („semnificaţia”) şi construieşte obiectele culturale pe baza tiparelor şi mecanismelor sale, impermeabilă la factori modelatori externi. Este o perspectivă care dă o mare

---

[13] Id., *ibid.*, p. 283:



coerenţă modelului, dar o face simplificînd vizibil procesul modelat.

Aceste două observaţii sînt argumentele care ne determină să abandonăm perspectiva semiotică a lui Greimas, căutînd un alt model al procesului de construire a imaginii, înţeleasă ca o activitate de configurare a materiei preexistente. Concepem acest proces ca o parcurgere a unei succesiuni de niveluri configurative.

β.I. Considerăm că nucleul generativ al imaginii nu trebuie căutat la nivelul elaborării semnificaţiilor prin operaţii logice elementare, ci la un nivel mai adînc, pe care îl vom numi, provizoriu, „intuiţia pură a formei”. Operaţiile desfăşurate la acest nivel nu sînt caracteristice doar gîndirii artistice; ele reprezintă o prefigurare a gîndirii în genere şi sînt, practic, expresia nevoii noastre de a organiza realul, de a-i da formă, de a-l face inteligibil la nivelul percepţiei, *geometrizîndu-l.* Această organizare geometrizantă a realului (a realităţii externe, dar şi a unei încă haotice realităţi interioare) se face prin forme elementare de *desen* (forme grafice regulate) şi prin *ritm.* Figura geometrică ne apare în acest context ca *ritm spaţializat,* iar ritmul poate fi citit ca un desen tradus în termeni temporali, ca o *geometrie temporalizată.* Activităţile noastre semimecanice de la acest nivel introduc astfel, ca formă grafică şi ritm, o prefigurare a spaţialităţii şi temporalităţii realului, pe care gîndirea le va recunoaşte mai tîrziu. Iată cîteva argumente, disparate, întru susţinerea ideii tiparului geometrizant preconceptual: este o observaţie elementară, verificabilă la nivelul experienţei cotidiene, faptul că cei mai mulţi dintre noi întovărăşesc momentele prime din procesul elaborării (clarificării) unei idei sau momentele de „distracţie”, în care atenţia nu s-a fixat încă asupra unui obiect precis, ci pare a rătăci, căutîndu-l, printr-o serie de gesturi executate mecanic, dar avînd, toate, un caracter ritmic şi ordonator: te poţi plimba într-un spaţiu restrîns („pînă se lămureşte ideea”), refăcînd unul şi acelaşi traseu şi ritmizînd puternic mişcarea prin caracterul regulat şi apăsat al paşilor; poţi bate, involuntar, ritmul sau poţi încerca, în deplină inconştienţă, mai multe variante ritmice, şi asta nu doar în cazul în care cauţi ritmul unei poezii sau al

unei piese muzicale, ci şi în cazul în care creezi, inconştient, tiparul ordonator menit să prindă, să clarifice şi să facă posibilă exprimarea unei idei[14]; aceeaşi funcţie o au desenele puternic schematizate, geometrizate, pe care mulţi dintre noi le schiţează, tot mecanic, în aceleaşi momente psihologice. Înainte ca gîndirea noastră să organizeze realitatea în concepte şi făcînd posibilă această organizare, trupul nostru ne pune în acord cu lumea, construind tipare formale adică structuri inteligibile, care sînt purtătoare latente de sens.

În *Comentarii la legenda meşterului Manole,* Mircea Eliade, plecînd de la discutarea desenului oriental cu valoare sacră numit *mandala* („desen floral şi labirintic arbitrar construit pentru a fixa atenţia", avînd însă semnificaţii de „centru al lumii" şi de „imago mundi"[15]), consemnează o observaţie tulburătoare a lui C. G. Jung: „Unii din pacienţii psihologului elveţian au construit *mandala* fără să fi văzut sau să fi auzit o singură dată în viaţa lor despre asemenea unităţi iconografice orientale; alţii au „dansat" tema floral-labirintică a *mandalei.* Să fie vorba de o redescoperire automată a unui arhetip păstrat în subconştientul colectiv, cum crede Jung?"[16]. Important este, consideră Mircea Eliade, că „pacienţii lui Jung au desenat *mandala* ca să se *apere* [...]. După ce desenau sau dansau o mandala, bolnavii se simţeau

---

[14] Această tendinţă de ritmizare ar fi caracteristică, crede Pius Servien, doar tipului liric, şi ar rămîne străină gîndirii conceptuale: „Rousseau compunea ca şi Beethoven, plimbîndu-se pe cîmp. «Mersul are ceva care animă şi dă viaţă ideilor mele; aproape că nu pot gîndi cînd stau locului». Nietzsche, un liric şi el, era de aceeaşi părere. Gînditorii puri nu au asemenea obiceiuri: Ei se ghemuiesc într-un fotoliu, se reazemă de masă, cu capul în mîini (...). Dar liricii, fără îndoială, sînt înainte de toate vînători de ritmuri, nu de idei" – v. S. Coculesco, *Essai sur les rythmes toniques du français,* Paris, P.U.F., 1925, p. 37. O mărturie asemănătoare, în registru ironic specific, face Gr. Alexandrescu în a sa *Epistolă D.V. II:* „Acum încă ce iese, d-oi alerga pîn casă, / De m-oi lovi d-un scaun, de sobă şi de masă, / Ca să arăt în versuri, în rînduri măsurate, / Că cinstea şi virtutea sînt lucruri lăudate..." *Opere* I, ed. I. Fischer, p. 103.

[15] Mandala „este iconografic o imagine a lumii, prezentînd simbolic toate principiile cosmologice: centrul, cele patru puncte cardinale, cele trei elemente etc." (Mircea Eliade, *Comentarii la legenda Meşterului Manole,* Buc., 1943, p. 85).

[16] Id., *ibid.*, p. 87.

întotdeauna mai bine, mai liniştiţi; într-un anumit sens, făcuseră un pas către vindecare, adică, în cazul lor, către reintegrarea personalităţii”, salvîndu-se de „invadarea conştiinţei de către forţele obscure ale subconştientului şi inconştientului”[17], reorganizîndu-şi cosmotic fiinţa.

Presupunem că nu virtuţile de arhetip ale mandalei intră aici în joc, ci virtuţile cosmotice, organizatoare (deci constructoare de tipare formale care prefigurează inteligibilul) ale oricărui desen sau ritm regulat (căci mandala se *desenează* sau *se dansează,* observă Mircea Eliade). Or, acest nivel ordonator nu ţine de conştiinţă, nici de subconştient, ci ţine de ritmurile naturii din noi, ale naturii *care sîntem.* Respiraţia, pulsul, ritmurile biologice ne dau, *din interior,* tiparul prim, liniştitor, al ordinii care va deveni, mai apoi, inteligibilă. Panica, spaimele – manifestări binecunoscute în simptomatologia bolilor cardiace – nu se datorează faptului că o boală de inimă ar fi mai gravă decît, de pildă, o severă afecţiune hepatică, ci se datorează, presupunem, dereglărilor de ritm (puls) care răpesc bolnavului tiparul interior al ritmului ce-l acorda cu firea, aruncîndu-l în mijlocul unei dezordini haotice, ininteligibile.

Iată cîteva dintre argumentele care ne fac să credem că nivelul profund de configurare a imaginii – tiparul ei „imanent” – nu e logic, ci *biologic.* Numai geometria precară a trupului nostru, numai ritmurile, adesea şovăielnice, ale sîngelui, ne fac capabili să înţelegem înalta geometrie a rotirilor astrale şi să creăm, între acestea două, geometria cristalină a artei sau a ideii.

Că imaginea artistică ar reprezenta idealul (să zicem, de organizare) spre care tinde (fără a-l realiza altfel decît la nivel de specii) natura în genere – natura organică, dar şi natura anorganică – iată o teză avansată cu valoare de ipoteză de Roger Caillois în foarte interesantele sale *Eseuri despre imaginaţie*[18]. Desenele de pe aripile fluturilor, desene care

---

[17] Id., *ibid.,* p. 88.

[18] În traducerea lui Viorel Grecu, prefaţată de Paul Cornea, cartea a apărut la Bucureşti, Univers, 1975. Ideea structurii preconceptuale a imaginii este teza fundamentală din lucrarea lui Herbert Read, *Imagine şi idee,* trad. Ion Herdan, pref. Dan Grigorescu, Buc., Univers, 1970. Pe o linie

depăşesc în fantezie economia naturii în confecţionarea de travestiuri necesare conservării speciei – şi pe care Caillois le numeşte „pictura” lor – îl conduc pe autor spre „ipoteza [ce] se rezumă la a ne imagina că există la fiinţele vii, în general, o tendinţă de a produce desene colorate şi că această tendinţă dă, în special, la cele două extremităţi ale evoluţiei, aripile fluturilor şi tablourile pictorilor”[19]. Natura „pictează” şi în materia anorganică – dovadă desenele naturale din unele roci, „a căror asemănare cu lucrările unor pictori a frapat atît de puternic imaginaţia unor observatori, încît aceştia s-au simţit uneori ispitiţi să considere natura însăşi ca pe un fel de artist", deşi ele nu fac decît să exprime „drumurile obscure, seculare, ale unei fizici atomice”[20].

Asemenea lui Caillois şi înaintea lui, Pius Servien credea că arta nu e decît împlinirea unei tendinţe înscrise în structura lumii naturale, mai precis în structura organismelor vii: „Ştiinţa studiază viaţa. Or**,** arta nu este altceva decît unul din produsele ei cele mai evoluate, pentru că întreaga luptă a speciilor vii are drept urmare ca acestea, în formele lor cele mai evoluate, să ajungă la poeme, la simfonii, la arhitectura noastră”[21] – afirmă acest poetician entuziast, reinterpretînd darwinismul. „Opera de artă şi mai cu seamă un poem este deci un produs esenţial al Vieţii, un fel de extract, de chintesenţă, unde se găsesc în mod necesar incluse anumite caractere ale Vieţii”[22]. Or, această caracteristică a vieţii este, în primul rînd, *ritmul,* care are, în gîndirea lui Pius Servien, valoarea unui principiu unificator al tuturor artelor. Estetica acestui precursor al poeticii matematice combină vitalismul bergsonian cu o reactivare (ştiinţifică, nu mistică) a viziunii

asemănătoare – deşi pe o altă temă (prioritatea scrierii faţă de vorbire, argument împotriva „logocentrismului gîndirii europene”) se fixează şi conceptul de „trace” al lui Jacques Derrida – v. *De la Grammatologie*, Paris, Minuit, 1974, în special p. 100-130.

[19] R. Caillois, *Op. cit.,* p. 89.

[20] Id., *ibid.,* p. 100, 109.

[21] Pius Servien, *Estetica,* Buc., Ed. Şt. Enciclop., 1975, p. 19.

[22] Id. *ibid.,* p. 34.

pitagoreice asupra structurii numerice a universului. La intersecţia biologiei (un fel de „estetică generalizată” a viului) cu matematica, Pius Servien proiectează o estetică ştiinţifică, a cărei cheie rămîne studiul ritmului.

Identitatea structurală între ritm (desfăşurare temporală) şi desen (desfăşurare spaţială) este un fapt explicabil şi explicat, în termeni psihologici, de Sartre, care se întemeiază, pe de o parte, pe conceptul husserlian de temporalitate (orice „acum” e punctul de interferenţă a două mişcări: de reţinere [a trecutului] – „rétention” – şi de anticipare a viitorului – „protention” –[23]) şi, pe de altă parte, pe experimente psihologice care stabilesc valoarea de analogon al formelor vizuale ce caracterizează impresiile kinestezice înzestrate cu un „sens vizual”[24]: „Aceste determinări ale spaţiului pur (drepte, curbe, unghiuri, bucle etc.) sînt produse, după noi, de impresii kinestezice funcţionînd ca analogon şi provocate de deplasarea globilor oculari [...]. A *realiza* cunoaşterea vidă a mişcării sau a formei înseamnă deci, în fond, a crea, în interiorul acestei cunoaşteri, două direcţii, una prin care ea se întoarce spre trecut pentru a-l reţine, cealaltă prin care vizează viitorul pentru a-l anticipa”[25]. De aici, valoarea pe care Sartre

[23] Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire,* Gallimard, 966 („Idées”), p. 151.
[24] Id., *ibid*., p. 153-155.
[25] Sartre, *Op. cit.*, p. 156, 157. Alte argumente în sprijinul demonstrării funcţiei nivelului de profunzime în configurarea imaginii ne-ar putea furniza lucrarea, fundamentală, a lui Rudolf Arnheirn, *Arta şi percepţia vizuală.* O psihologie a văzului creator, trad. Florin lonescu, Cuvînt înainte V. E. Maşek, Buc., Meridiane, 1979. Studiul urmăreşte, printre altele, în sensul celor ce ne interesează în clipa de faţă, „schema abstractă” care organizează substanţa vizuală (p. 159). Excepţionala lucrare a lui R. Arnheirn este un studiu de psihologie gestaltistă aplicat în exclusivitate asupra percepţiei (imaginii în artele) vizuale. De aceea, în raport cu ipoteza noastră, două precizări se impun: 1. pentru artele vizuale, modelul grafic structurant este o realitate cunoscută, recunoscută şi teoretizată chiar în numeroase tratate de pictură – v., în acest sens, lucrarea lui Charles Bouleau, *Geometria secretă a pictorilor,* trad. Denia Mateescu, Buc., Meridiane, 1979; a demonstra însă funcţia structurantă a tiparului de profunzime – grafic şi ritmic – pentru întregul domeniu al imaginarului este o operaţie mai riscantă, care nu se poate baza pe certitudini, ci doar pe

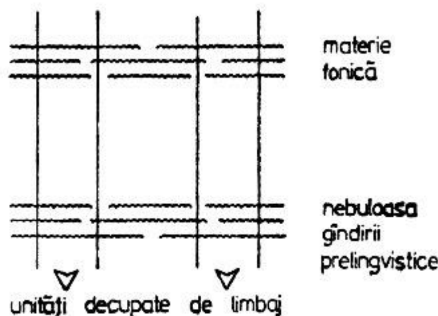
o dă, în construirea imaginii, „analogonului kinestezic”.

Revenind la ideea a ceea ce am numit „intuiţia pură a formei”, credem că în domeniul biofizicii şi al biochimiei s-ar putea căuta explicaţia tiparelor ce acţionează la toate nivelurile realului, geometrizîndu-l şi făcîndu-l, concomitent, „frumos” şi „inteligibil”; căci nu poate fi inteligibil decît ceea ce a fost în prealabil frumos, în sensul de „structurat”.

Tiparele formale elementare la care ne-am referit, tipare prelogice, prelingvistice, sînt, totuşi, purtătoare latente de sens. A separa sensul (ca posibilitate imanentă, conţinută într-o structură) de limbaj pare, în momentul actual de supremaţie a semioticii, o erezie. Capabilă să ofere modele operaţionale de o incontestabilă utilitate, semiotica tinde să se substituie filosofiei (ceea ce nu înseamnează, în fond, decît tendinţa de a substitui unei filosofii speculative o „filosofie” operativă, de tipul scolasticii, pe care gîndirea semiotică o reeditează adesea). Nu e vorba deci de o revoluţionare, ci doar de o tehnicizare, foarte utilă, a gîndirii. Dar chiar în cadrul ei reapare – cel puţin în plan „teoretic” – separaţia, negată practic, între *sens* şi *limbaj*. Am semnalat această separaţie în modelul Greimas-Rastier de generare a semnificaţiei. O descoperim, atenuată, şi în *Cursul de lingvistică generală* al lui Saussure, care afirmă: „Din punct de vedere psihologic, abstracţie făcînd de exprimarea ei prin cuvinte, gîndirea noastră nu este decît o masă amorfă şi indistinctă [...]. Luată în ea însăşi, gîndirea e ca o nebuloasă, unde nimic nu este în mod necesar delimitat”. La fel de flotantă e şi materia fonică, reprezentabilă, împreună cu gîndirea haotică, astfel:

---

ipoteze. În al doilea rînd, încurajată de sugestiile oferite de gîndirea fenomenologică (în primul rînd de Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Paris, Gallimard, 1972, şi de Sartre, *Op. cit.),* demonstraţia noastră tinde inevitabil să se desprindă de orizonturile (tentante) ale psihologiei configuraţioniste.



„Gîndirea, haotică prin natura ei, este forţată să se precizeze, descompunîndu-se”[26]. Limbajul apare, aici, ca un „intermediar între gîndire şi sunet”, adică între gîndirea haotică, prelingvistică şi materia sonoră fluidă.

În modelul pe care îl propunem, funcţia de a decupa unităţi de gîndire aparţine, anterior limbajului, tiparelor de profunzime, grafice şi ritmice, care nu „exprimă” sensul, dar îl fac posibil, îl conţin la modul latent[27].

În opera literară, tiparele grafice şi ritmice de profunzime transpar la nivelul *ritmului* şi la nivelul *modelului grafic al compoziţiei.* Înainte de a descoperi materia tematică şi de a configura conţinutul *Odei* în metru antic, Eminescu e îndelung obsedat de formula ritmică, pe care o încearcă în manuscrise plecînd de la modelul latin al lui Horaţiu şi „umplîndu-l” cu o materie la început neutră şi arbitrară:

Troheu, spondeu, dactil, troheu, troheu
Dulce mers-ai purpură iarăşi visul
....

[26] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale* publié par Charles Bally et Albert Sechehaye, Paris Payot 1969, p. 155-156.

[27] Nucleul imaginii este, şi pentru Sartre, iraţional (mai exact, preraţional): „Structura imaginii a rămas, la noi [ca şi la primitivi], iraţională, şi aici – ca aproape pretutindeni – ne-am mărginit la a ridica edificii raţionale pe temelii prelogice” (*Op. cit.*, p. 53).

Alb trecea el | în | tune | cînd cu totul
Vastul plan al | sin | gură | tăţii mele
....
Oare dulce-ai fost tremurînd îndată

Lună dulce-ai fost în acea plăcută
Sfîntă noapte cînd Cleopatra tristă

Astfel | trecea | lin | tremu | rînd îndată
Murmura mării[28].

Din aceste „exerciţii de metrică latină”[29] se constituie însă, în adînc, un tipar fundamental de organizare a lumii, un tipar potenţial de structurare înaltă şi de dominare a zbaterii haotice a sentimentelor, creşte *Oda,* capodopera care este expresia cea mai cuprinzătoare a lirismului eminescian.

Funcţia configurativă a tiparului ritmic o simte din plin un prozator de mare luciditate cum e Rebreanu. Rebreanu îşi pregăteşte romanele printr-o acumulare şi o selecţie de tip realist a materialului. Dar scriitorul ştie că Opera nu ia naştere decît în momentul în care îi apare *formula grafică a compoziţiei* (v. obsesia structurilor circulare, obsesie mărturisită chiar în legătură cu romanul *Ion);* dar, mai ales, trebuie să apară din adînc (de „undeva în afară de voinţa şi ştiinţa” creatorului[30]) tiparul formal al operei, *ritmul* şi *tonul* ei, cristalizate în prima frază, cu valoare hotărîtoare pentru întreaga construcţie pe care o conţine, în fond, latent: „Luni, 1 august, am găsit în sfîrşit fraza salvatoare cu care avea să înceapă *Răscoala:* «Dumnneavoastră nu cunoaşteţi ţăranul român!». Pentru mine chinul cel mare este prima frază şi primul capitol.

---

[28] Eminescu, *Opere,* ed. Perpessicius, vol. III, Buc., 1944, p. 119-120.
[29] G. Călinescu *(Opera lui Mihai Eminescu),* vede în *Odă* un simplu exerciţiu de versificaţie *(Opere,* XII, p. 365).
[30] L. Rebreanu, *Cum am scris Răscoala*, în Al. Oprea, *Mitul „faurului aburit",* Buc., Albatros, 1974, p. 25.

Prima fază marchează ritmul deosebit, *unic* (s.n.) al romanului. După ce am găsit-o, pare atît de naturală, încît te miri cum te-ai putut gîndi la altceva. Conţinutul ei, cuvintele, cadenţa, toate o caracterizează ca fiind singura posibilă şi indicată să deschidă poarta unei lumi noi”[31].

În unele cazuri, tiparul grafic compoziţional *(modelul grafic de profunzime)* apare în operă şi la un al doilea nivel, cel al nucleelor semantice (ca *temă*), precum şi la un al treilea nivel, cel al imaginii, prin prezenţa unor *motive grafice cu valoare emblematică.* Structura circulară a romanelor lui Rebreanu e subliniată printr-o serie de motive emblematice ale circularităţii, pe care scriitorul le introduce conştient în operă (aşa cum e hora în *Ion*)[32]. Pentru Borges, labirintul este, concomitent, *tipar compoziţional, temă* şi *motiv emblematic.* În sfîrşit, un ultim exemplu de asemenea corespondenţe rezultate prin tematizarea structurii grafice modelatoare, ales de astă dată din domeniul liricii, ne poate oferi un *Cîntec* din volumul lui Nichita Stănescu *În dulcele stil clasic:*

Cînd văd limacşii mi se face scîrbă.
Desigur, cînd mă vede zeul,
se-acoperă cu bolta hîrbă
ferindu-şi iambul şi troheul.

Dar cînd îl vede şi pre el
cellalt cu mult mai mare, –
se-acoperă cu piei de miel
în turma din-nserare.

[31] L. Rebreanu, *ibid*., p. 32.
[32] Ecranizînd *Pădurea spînzuraţilor,* Liviu Ciulei a exploatat cu subtilă pătrundere tocmai acest motiv structurant cu valoare de tipar al circularităţii, în imaginea nucleu a lumii (şi a eroului) văzută prin cercul alcătuit de laţul spînzurătorii.

Se-ntoarce, şi se face melc scîrbos
mult mai prejos decît cuvîntul
E-o moară ce se-nvîrte fioros
cînd bate vîntul.

Modelul grafic al poeziei este spirala labirintică. Relaţia între labirint, spirală şi cochilia de melc e stabilită, la nivel mitologic, în povestea lui Dedal, constructorul labirintului şi singurul om capabil să treacă un fir prin volutele unei cochilii[33]. Spirala labirintică organizează, la nivel compoziţional, imaginea *Cîntecului* în discuţie; ea se traduce, la nivel tematic, prin ierarhia fals ascendentă, prin ordonarea în „cerc vicios" a ierarhiei existenţelor: limax – eu – zeul – cel mai presus de zeu, care „se face" (deci este) „melc scîrbos", adică limaxul din începuturi, închizînd spirala existenţelor; la nivelul imaginii, tiparul cochiliei spiralate se regăseşte în emblema limax – melc.

Am putea, evident, înmulţi exemplele, pledînd pentru ceea ce am numi o „stilistică abisală". Esenţial ni se pare însă faptul că opera nu este viabilă decît dacă ea creşte pe terenul unui tipar grafic sau ritmic individual, pentru că numai acesta îi dă coeziunea de profunzime. Altfel, ea rămîne o creaţie epigonică, lipsită – în sens propriu – de plus, perpetuînd, cu mai multă sau mai puţină ingeniozitate, structuri preexistente, străine ei. Ceea ce ne transmite o operă de mare şi profundă viabilitate nu e doar conţinutul care poate fi rezumat sau parafrazat, ci este sentimentul vieţii sale proprii, prezent în structura sa ritmică şi grafică de adîncime, care e o promisiune tulburătoare şi o pre-figurare a sensului, încă neexplicitat discursiv. De aceea, poate, pentru T. S. Eliot, poezia e o comunicare dincolo de cuvînt, căci „poetul vizează hotare ale conştiinţei dincolo de care cuvintele nu mai au putere, cu toate că înţelesul există"[34].

---

[33] Asupra relaţiei spirală-labirint, v. Paolo Santarcangeli, *Cartea labirinturilor,* vol. I-II, trad. Crişan Toescu, Buc., Meridiane, 1974.
[34] T. S. Eliot, *Muzica poeziei,* în *Eseuri,* trad. Petru Creţia, Buc., Univers,

O precizare se impune însă. Considerînd tendinţa structurantă, geometrizantă, ca pe o tendinţă generală a naturii, manifestată vizibil în noi la nivelul corporalităţii[35], adică la nivelul biologic, de „natură”, al fiinţei noastre, ritmurile şi structurile configurative proprii nivelului existenţei biologice a fiecărui individ nu explică structura *acestei* opere, ci doar stilul general al creaţiei autorului. Noi am considerat însă că tiparul geometrizant funcţionează (ca model grafic şi structură ritmică particulară) la nivelul fiecărei opere. Or, dacă structurile circulare sînt foarte frecvente în toate operele lui Rebreanu şi cele labirintice domină opera lui Borges, nu acelaşi lucru s-ar putea spune despre modelul spiralei labirintice – pe care l-am identificat în *Cîntec* – pentru opera lui Nichita Stănescu. Ceea ce înseamnează că, deşi grefată pe *tendinţele* configurative care aparţin existenţei noastre biologice (sau, poate, mai adînc, biofizicii şi biochimiei), opera nu repetă invariabil, la infinit, tiparul impus de natura care *este* autorul, ci este rezultatul unor modelări particulare, rezultatul *alegerii* sau *creării* unui tipar, purtător latent al unui anume sens. Numai fiinţei umane, hărăzită unui destin al libertăţii, îi este dată posibilitatea de a ieşi, prin creaţie, din tiparul său biologic, de a-şi depăşi astfel, prin creaţia de orice tip, facticitatea. Tocmai impunînd din interior realităţii tipare geometrizante independente de propria-i structură (deci tiparele pe care le doreşte, nu cele care îi sînt date, nu cele pe care le trăieşte în ritmurile sale biologice individuale), omul, care nu încetează să fie natură, încetează totuşi să fie *numai* natură, pentru că el are libertatea de a se juca de-a natura, creînd asemenea ei.

Vom insista mai puţin asupra celorlalte niveluri configurative, nu pentru că ni s-ar părea mai puţin importante, ci pentru că, dimpotrivă, ele sînt, în marea lor majoritate, cunoscute şi recunoscute ca factori modelatori,

---

1974, p. 36.

[35] Asupra căruia, v. Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception,* Gallimard, 1972.

constitutivi sau determinanţi, ai imaginarului.

II. Al doilea nivel în configurarea imaginii este cel al elaborării ei subconştiente. Dăm subconştientului accepţia blagiană de tărîm cosmotic, structurat şi structurant, şi reţinem, ca o primă componentă a acestui nivel

II.1. *orizontul spaţial şi temporal al inconştientului* – adică două dintre „categoriile abisale" considerate de Blaga factori constitutivi ai matricei stilistice[36]; ceea ce, la nivelul I, s-a manifestat ca *desen* şi *ritm,* devine acum, la nivelul elaborării subconştiente, orizont (sau tipar) spaţial şi temporal. În relaţiile subconştiente pe care le întreţinem cu lumea funcţionează, pe lîngă orizontul spaţio-temporal, şi alte tipare ordonatoare elementare, printre care:

II.2. *tiparele imaginaţiei materiale* – adică structurile şi semnificaţiile pe care subconştientul le atribuie materiei, organizată arhetipal în cele patru elemente primordiale (sau în derivatele şi compusele lor: vîscozitate vs. cristal etc.). Imaginaţia elementelor a făcut obiectul studiilor, celebre, ale lui Bachelard[37] şi a fost proclamată la noi, de G. Călinescu, drept unul dintre elementele esenţiale ce constituie „universul poeziei"[38]. De dominantele imaginaţiei materiale se leagă şi *cromatismul* specific universurilor artistice particulare (deşi obsesiile coloristice sînt, adesea, şi rezultatul unor tradiţii sau convenţii culturale);

II.3. *modelul cosmologic adoptiv* este expresia sentimentului existenţei *în lume,* a relaţiei fiinţă-cosmos, cristalizată, de obicei inconştient, într-un model al universului pe care l-am numit (cedînd unei sugestii terminologice blagiene) „adoptiv", pentru a sublinia faptul că el nu trebuie să fie consonant cu modelul cosmologic oficial recunoscut de gîndirea ştiinţifică a unei epoci[39]. În accepţia de tipar

---

[36] L. Blaga, *Orizont şi stil*, în *Trilogia culturii*, Buc., 1944, p. 7-155.

[37] *Psychanalyse du Feu,* 1938*; L'Eau et les rêves,* 1942*; L'Aire et les songes,* 1943*; La Terre et les rêveries de la volonte,* 1946*; La Terre et les rêveries du repos,* 1948.

[38] *Curs de poezie*, în *Principii de estetică***,** Bucureşti, 1938.

[39] Am introdus şi am utilizat acest concept în analiza operei eminesciene –

subconştient, modelul cosmologic nu trebuie confundat cu miturile cosmologice integrate, ca *material,* în operele literare şi nici cu ideile sau concepţia ştiinţifică a autorului. Gîndirea cosmologică europeană a străbătut, consideră Jacques Merleau-Ponty, trei etape: cosmologia antică şi medievală, propunînd un model sferic al universului; cosmologia bazată pe fizica newtoniană, propunînd un model al universului de tip mecanism; şi cosmologia posteinsteiniană, oscilînd între mai multe modele cosmologice (de la universul cilindric al lui Einstein la modelul universului în expansiune)[40]. Foarte adesea, însă, modelul cosmologic adoptiv al unui scriitor sau al unei epoci e total divergent faţă de modelul cosmologic ştiinţific al epocii. Acesta este, spre pildă, cazul romantismului, contemporan cu modelul ştiinţific al universului ca mecanism, dar întemeiat, în propria-i viziune cosmologică, pe imaginea, cu rădăcini mitice, a universului sferic şi armonios, structurat antropocentric. E un univers dominat de „armonia sferelor", în care individul se integrează ca o componentă esenţială în armonia divină a lumii; chiar atunci cînd romanticul se simte, într-o anumită ordine istorică, un exilat sau un rebel, îi rămîne certitudinea apartenenţei sale la o „patrie cosmică", şi, prin ea, sentimentul ultim al lumii ca un întreg armonios.

II.4. *arhetipurile mitice* structurează arhetipal situaţii şi acţiuni fundamentale care pun în relaţie activă fiinţa umană cu lumea. Formalul pur (relaţia abstractă), structurat la nivelul I, se explicitează discursiv, ca *situaţie* şi ca *eveniment.* Relaţia fiinţă-lume primeşte acum dimensiunea şi consistenţa unor nuclee epice („întemeierea", „drumul" etc.)[41].

---

v. *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică,* Buc., Minerva, 1978; revenim asupra lui şi în volumul de faţă – v. capitolele *Pe marginea „categoriilor abisale"; Ptolemeu sau elogiul erorii; Tehnica romanescă între fizica newtoniană şi relativitatea generalizată.*

[40] Jacques Merleau-Ponty, Bruno Morando, *Les trois Etapes de la Cosmologie,* Paris, Laffont, 1971; J. Merleau-Ponty, *Cosmologia secolului XX*, Postfaţă Ilie Pârvu, Buc., Ed. şt. şi enciclopedică, 1978.

[41] V., în primul rînd, lucrările lui Mircea Eliade, dintre care *Aspecte ale*

III. Cel de al treilea nivel configurativ în elaborarea imaginii aduce ca factor modelator presiunea timpului *istoric* şi a grupului *social* căruia autorul îi aparţine. Nu este vorba, deocamdată, de opţiunea conştientă a autorului pentru o anume ordine istorică şi pentru o anume ideologie socială, ci e vorba de puterea modelatoare a statutului său de fiinţă socială şi istorică (sau istoriceşte determinată). Determinarea social-istorică a operei, prezentă uneori dincolo de voinţa şi conştiinţa autorului, a făcut obiectul de studiu predilect al „criticii ştiinţifice" din veacul trecut, prefigurată, încă de la 1800, de Doamna de Staël, care urmărea relaţia literaturii cu instituţiile sociale[42]. Taine, la noi Gherea, aprofundează studiul de orientare deterministă al fenomenului literar, studiu asupra căruia insistă programatic, după cum se ştie, critica marxistă. La interferenţa marxismului cu psihanaliza, structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann încearcă o interesantă soluţionare a relaţiei societate – autor – operă. Pe de o parte, ocolind termenul de „determinism", Goldmann propune studierea *omologiilor* între structura socială şi structura operei literare; e vorba, aşadar, de o *omologie a structurilor,* şi nu de o determinare mecanică a operei în materia ei. Pe de altă parte, Lucien Goldmann înţelege opera literară ca un produs în egală măsură individual şi social; opera va da expresie – prin intermediul genialităţii autorului – tendinţelor noi, inconştiente, pe care le creează grupul social. La nivelul inconştientului, creator este aşadar nu individul, ci grupul social. Dar pentru a transforma *conştiinţa posibilă* a grupului în *conştiinţă reală,* este necesară intervenţia individului. Opera devine spaţiul de realizare a tendinţelor inconştiente ale grupului social, care ajunge să se cunoască pe sine *în* şi *prin* acest produs al său, intermediat de individ[43].

---

mitului, trad. Paul G. Dinopol, Buc., Univers, 1978 şi *Traité d'histoire des religions*, Paris, Payot, 1968; Northrop Frye, *Anatomia criticii*, trad. D. Sterian şi M. Spăriosu, Buc., Univers, 1972; Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului*, trad. M. Aderca, Buc., Univers, 1977.

[42] v. *De la Littérature considérée dans ses rapports avec les institutions sociales*, 1800.

[43] L. Goldmann, *Pour une Sociologie du roman,* Gallimard, 1970

IV. *Psihismul individual al creatorului* dă tonalitatea afectivă a operei. Asupra valorii modelatoare a structurii psihice, asupra problemelor pe care ea le ridică şi a polemicilor legate de aceste probleme, v. lucrarea de sinteză a lui Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*[44].

V. *Opţiunile ideologice şi estetice ale autorului* reprezintă nivelul elaborării conştiente a imaginii şi furnizează cele mai frapante elemente ale conţinutului configurat printr-însa. Mărturiile teoretice ale scriitorilor (jurnale de creaţie, confesiuni, corespondenţă etc.), ca şi operele cu valoare de *ars poetica,* lămuresc în primul rînd acest nivel al elaborării conştiente a operei.

VI. În sfîrşit, un ultim nivel configurativ îl constituie constrîngerile modelatoare impuse de diversele *coduri literare*. Pentru că, dincolo de opţiunile scriitorului, mecanismul constituit al literaturii (legile cele mai generale care guvernează limbajul unei anume arte) acţionează ca factor modelator asupra materiei preexistente. Acesta este, spre pildă, în literatură cazul genurilor literare, implicînd, fiecare, un cod al său şi comportînd un „sistem de aşteptări" în raport cu care se construieşte opera individuală.

Cînd constrîngerile exercitate de codurile literare s-au produs într-o epocă foarte veche şi nu mai reprezintă un factor modelator actual, prezent şi activ în clipa de faţă, ele au produs structuri stabile, pietrificate în clişee (topoi) pe care le-am integrat materiei literare preexistente (A.2.III). Acţiunea modelatoare a codurilor literare este, evident, supraindividuală şi ea tinde spre configurări stabile ale materiei care, astfel structurată, va funcţiona ca topos (v., spre pildă formulele proemiale de tipul „invocaţia muzei" sau „dedicaţia" din vechile epopei, perpetuate de la Homer pînă în poemele romantice ale veacului trecut). Aceste produse stabile ale unor vechi coduri literare (spre exemplu,

---

(„Idées"), Id., *Sociologia literaturii,* trad. Florica Neagoe, Buc., Ed. Politică, 1972.

[44] Trad. G. Liiceanu şi S. Mihălescu, Buc., Univers, 1978.

ale vechii retorici) sfîrşesc prin a deveni obiect al parodiei, care tinde să le de-structureze, eliberînd limbajul literar de aceste forme preexistente şi făcîndu-l apt să primească structurile impuse de codurile actuale[45].

C. RELAŢIA DINTRE DIVERSELE NIVELURI CONFIGURATIVE

este, adesea, divergentă. Sînt numeroase cazurile de modelări divergente între nivelurile III (social-istoric), IV (psihism individual) şi V (opţiunile conştiente ale scriitorului). Aceste divergenţe explică pînă la un punct îndelungatele polemici pe tema pesimismului sau optimismului eminescian; aceste divergenţe se manifestă între structura temperamentală clasică şi opţiunea pentru estetica romantică în cazul lui Alecsandri, sau între temperamentul romantic şi estetica naturalistă profesată de Delavrancea. Divergenţa nivelurilor configurative motivează, credem, şi teoria „presiunii realului" formulată de clasicii marxism-leninismului cu privire la opera lui Balzac (Engels) sau Tolstoi (Lenin). Pentru Engels, realismul (nu în sensul de curent literar, ci în sensul, structural, de capacitate a operei de a adera la articulaţiile profunde ale realităţii social-istorice, adică în sensul unei modelări de tip realist la nivelul III) „poate să se manifeste chiar împotriva vederilor autorului" (deci împotriva tendinţelor configurative ale nivelului V). Acesta e cazul lui Balzac, care „era din punct de vedere politic un legitimist; marea sa operă este o neîntreruptă tînguire pentru inevitabila decadenţă a bunei societăţi. Toată simpatia lui e de partea clasei condamnate la pieire. Dar, cu toate acestea, satira sa nu este niciodată mai muşcătoare, ironia sa nu este niciodată mai caustică decît atunci cînd aduce în scenă

[45]În parodie au văzut formaliştii ruşi calea prin care literatura „evoluează". Am urmărit, şi noi, mecanismul de funcţionare a parodiei în relaţia epopee eroică – epos comic — v. *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic,* Cluj, 1974.

tocmai pe acei bărbaţi sau pe acele femei pe care-i simpatizează atît de profund – nobilii (...). Faptul că Balzac a fost, astfel, nevoit să acţioneze împotriva propriei sale simpatii de clasă şi prejudecăţi politice, că a *văzut* necesitatea pieirii nobililor săi iubiţi (...) iată ce consider eu drept unul din cele mai mari triumfuri ale realismului”[46].

Atunci cînd divergenţele între diversele niveluri configurative devin frapante şi ireconciliabile, opera apare minată de contradicţii care pot da impresia unei imperfecte configurări şi îi pot, de aceea, micşora *valoarea*. Dar cazurile de perfectă convergenţă a nivelurilor sînt foarte rare şi, de-altfel, ele nu constituie o condiţie de existenţă *sine qua non* a capodoperei. Dimpotrivă, numeroase capodopere (şi e destul să ne gîndim la opera lui Eminescu) iau naştere nu dintr-o convergenţă nonconflictuală a nivelurilor configurative, ci dintr-o armonizare superioară a unor niveluri acţionînd în sens divergent. Eminesciana *Odă,* text de excepţie, e rezultatul unei asemenea superioare armonizări între metrul clasic şi sentimentalitatea romantică, pe care nu o contrazice, ci o domină şi o ordonează. Esenţială însă pentru existenţa capodoperei este elaborarea particulară a imaginii la toate nivelurile amintite chiar în perioade care nu recunosc (sau nu cunosc), la nivelul poeticii explicite, valorile structurante ale subconştientului sau valorile configurative ale codurilor literare. Estetica naturalistă spre pildă, e un eşec prin încercarea de a nega specificul cunoaşterii artistice, suprapunînd-o pînă la confundare cunoaşterii ştiinţifice. Dar literatura naturalistă se salvează nu prin virtuţile acestei estetici, ci, foarte adesea, prin tiparele ei mitice subiacente[47].

---

[46] Marx, Engels, *Despre artă şi literatură,* Buc., Ed. pt. lit. politică, 1953, p. 137-138.

[47] V., în continuarea volumului, comentariile pe marginea esteticii lui Delavrancea şi a operei lui Macedonski.

D. CONSECINŢE PENTRU TEORIA LECTURII

Este evidentă specializarea diverselor tipuri de critică prin fixarea comentariului fie asupra materiei operei (*Stoffgeschichte*), fie asupra unuia dintre nivelurile configurative pe care le-am amintit: critica arhetipală şi critica tematică se fixează asupra nivelului II; critica deterministă şi sociologia literaturii studiază nivelul III; critica psihologică – nivelul IV; critica ideilor literare – nivelul V etc. Posibilitatea noilor lecturi aplicate unuia şi aceluiaşi text rezidă în preferenţierea unui nivel configurativ neglijat pînă atunci. Critica românească trăieşte, în clipa de faţă, entuziasmul dezvăluirii arhetipurilor, ceea ce explică, poate, voga unui mare scriitor cum e Sadoveanu, prea puţin comentat în urmă cu 5-6 ani[48].

Multiplicarea lecturilor nu înseamnează un condamnabil relativism, ci înseamnează fixarea atenţiei criticii asupra diverselor niveluri configurative ale operei. De aceea, lecturile 'multiple nu sînt, în mod obişnuit, contradictorii, decît dacă una dintre ele este neaderentă la text (ceea ce e un viciu grav al criticii) sau dacă se aplică unor niveluri configurative divergente ale operei, neglijînd logica imaginii, adică principiul de armonizare interioară a acestei divergenţe (ceea ce e un viciu curent al criticii). Cu excepţia situaţiilor amintite, lecturile multiple nu sînt contradictorii, ci complementare. „Lectura totală” a operei rămîne un ideal – dar şi o utopie – a criticii, însă multiplicarea lecturilor (a punctelor de vedere) suplineşte în fond lectura totală, a cărei nostalgie pluteşte, totuşi, în paginile oricărei construcţii critice, oricît ar fi ea de lucidă.

---

[48] O prefigurare fermă a actualelor tendinţe din critica arhetipală – aplicate tocmai pe opera lui Sadoveanu – aduceau, cu 10 ani în urmă, fragmentele dintr-o mai amplă lucrare despre Sadoveanu publicate în *Echinox* de Olimpia Radu, critic de superioară înzestrare, dispărut, din nefericire, foarte timpuriu (v., în special, interpretarea *Baltagului* în lumina mitului lui Osiris, în *Arhetipuri ale personajelor sadoveniene,* în *Echinox,* 1969, nr. 3). Articolele Olimpiei Radu nu s-au impus atenţiei pentru că, la ora aceea, critica nu era pregătită încă pentru studiul arhetipal.

*
*   *

Fragmentele critice din acest volum sînt lecturi care se recunosc parţiale, încercări de a aborda textul (teoretic sau literar) din perspectiva acelui nivel configurativ (sau a acelei tehnici de utilizare a materialului), care ar putea explica, totuşi, logica interioară a operelor discutate, fie că este vorba de structuri literare ce modelează subteran texte care se doresc istorice (cronicarii, Bălcescu) sau „experimentale” (Delavrancea, Macedonski), fie că este vorba de principiile de structurare „poetică” a materiei lingvistice (Heliade, N. Stănescu), fie că este vorba de privilegierea unui anumit element configurativ (model cosmologic, orizont spaţial, imaginaţie materială etc.).

DE LA MENTALITATEA RETORICĂ LA CONŞTIINŢA POETICĂ (ÎNTRE ISTORIE ŞI POEZIE)

ISTORIE ŞI LEGENDĂ

Mai înainte de a intra în istorie prin descălecatul lui Dragoş, pămîntul Moldovei, cu „locuri desfătate, cu cîmpi deşchişi, cu ape curătoare, cu păduri dése” este, pentru Grigore Ureche, un paradis pustiit, un tărîm fără nume (nici Ştitia, nici Flachia, „că noi acésta nume nu-l priimim, nici-l putem da ţărîi noastre Moldovei”[1]), capăt al lumii într-un ev fabulos. Dar tărîmul ce-şi aşteaptă botezul, oferindu-se celor conduşi de bourul legendar, ascunde în tăcere urmele unei alte civilizaţii, urmele „ţărîi dentîi”, în care „au lăcuit oştile Rîmului” iernînd şi bătîndu-se pînă cînd, „fiindu în calea răotăţilor şi stropşindu oştile, care de multe ori să făcea războaie pre acesta loc [...], n-au mai putut suferi, ce s-au răsipit şi s-au pustiit”. Paradisul înşelător, aflat „în calea răotăţilor”, a reintrat în stăpînirea bourului, aşteptînd pe cei ce vor întemeia Moldova, „ţara mişcătoare şi neaşezată”. Din ţara dentîi au rămas doar „sémnile [...] carile le vedem multe pretitindirile: movili mari şi mici şi şanţuri [.....], pre Prut, prin codri” sau cetăţi care, întemeiate fiind de romani, „să cunoscu că-i lucru frîncescu”[2]. Au mai rămas, dincolo de munţi, păstorii vînători „de la Ardeal, ce se chiiamă Maramoroş”[3], neam care se trage de la Rîm precum o

---

[1] Gr. Ureche, *Letopiseţul Tării Moldovei,* ed. P. P. Panaitescu, ed. a 2-a, (Buc.), ESPLA, (1958), p. 66.
[2] *Ibid*., p. 67-68.
[3] Gr. Ureche, *Op. cit.*, p. 67.

dovedeşte limba, deşi „ne ieste amestecat graiul nostru [latin] cu al vecinilor de prinprejur”, într-o mixtură din care ,,să cunoaşte că cum nu-i discălicată ţara de oameni aşăzaţi, aşa nici legile, nici tocmeala ţării pre obicee bune nu-s legate”[4].

Legenda lui Dragoş vorbeşte astfel despre o reîntoarcere a „neamului neaşezat" spre ţara dentîi. Memoria se rătăceşte în hăul veacurilor de „pustiire", conştiinţa continuităţii istorice se pierde, înlocuită fiind prin legenda descălecatului ţării răsipite. Cel de al doilea descălecat îl reeditează pe primul, şi întemeierea Moldovei — ca şi întemeierea Romei în legenda întoarcerii lui Enea în pămîntul italic al strămoşilor — nu e un act de expansiune, ci o recuperare, o *reîntoarcere spre patria originară,* spre pămîntul însemnat prin prezenţa oraculară a unui animal sacru, ce va trebui jertfit (scroafa albă în cazul imperiului italic, bourul în cazul Moldovei)[5].

Episodul întemeierii Moldovei pe pămîntul marcat, istoric, de urmele cetăţilor romane şi, legendar, de prezenţa bourului totemic este definitoriu pentru structura cronicii lui Ureche, care ia naştere, dincolo de voinţa de adevăr a autorului, la interferenţa dintre istorie şi legendă: istoricul umanist caută dovezi arheologice şi istorice ale romanităţii noastre, dar artistul transformă dovezile în „semne” – hieroglife ale unei semnificaţii ce scapă înşiruirii cronologice –, sau modelează inconştient evenimentele în conformitate cu o viziune mitică subiacentă. Legenda lui Dragoş, prinţul condus de bour pentru a popula un paradis pustiit care a fost ţara strămoşilor săi, e o variantă a miturilor despre originea neamurilor, ca şi legenda lui Enea[6]. Spre deosebire de Enea piosul, condus de zei şi de conştiinţa destinului, Dragoş, păstorul descălecător, operează într-o deplină inocenţă a memoriei. Semnele ţării dintîi – cetăţi, movile, şanţuri păstrate de memoria pămîntului, cuvinte

---

[4] *Ibid.*, p. 66.

[5]Despre care, v. Mircea Eliade, „*Voievodul Dragoş şi „vînătoarea rituală”,* în *De la Zalmoxis la Genghis-Han,* trad. de Maria Ivănescu şi Cezar Ivănescu, Bucureşti, Ed. Şt. Enciclop., 1980.

[6] M. Eliade, *Op. cit.*

rîmleneşti păstrate de memoria limbii – rămîn neînţelese pentru războinicii „neaşezaţi" ai începutului; ele vorbesc însă cronicarului, paznic al timpului (căci cronicarii, „neavîndu alte trebi, ce numai văleatul păziia"[7]). Conştiinţă tîrzie a neamului său de războinici, cronicarul e un cititor de semne, prin a căror interpretare istoria se converteşte, din simplă „învăţătură", în oracol. Semnele veacurilor de demult dezvăluie, în spatele „ţării mişcătoare" întemeiate de Dragoş, „răsipirea ţărîi dentîi"; moartea lui Dragoş, scurtimea primelor domnii şi mulţimea războaielor fratricide din vîrsta „începăturii" sînt şi ele (ca şi amestecul limbilor din care e alcătuită româna) semn că „între domniia Moldovei multă neaşezare va fi"; dar semnul cel mai tulburător se află în chiar firea moldovenilor, aşa cum îi apar cronicarului în momentul definitoriu al începutului: „nu numai apa Moldovei, ce nici Sirétul nu i-au hotărît, ce s-au întinsu [.....] pînă la mare [...]. Avîndu purtătoriu domnii lor carii rădicasă dentru sine, în Ţara Leşască de multe ori au întrat şi multă pradă şi izbîndă au făcut, din cîmp tătarii i-au scos [...]. Aşişderea şi muntenilor nu numai nevoie şi groază le făciia, ce şi domniile schimba şi pre cine vrea ei, primiia; pre ardéleni nu-i lăsa să să odihnească, ci pururea le făcea nevoie şi cetăţi căteva le luasă [...]. Mai apoi şi turcii carii să vedea că ca o negură toată lumea acoperea, războaie minunate au făcut de multe ori i-au şi biruit, mai apoi de o au şi supus supt giugul lor, de multe ori i-au asudat, rocoşindu-se şi nu fără multă moarte şi pagubă în oameni, pănă o aşăza"[8]. Prin structură, moldovenii sînt, pentru Ureche, neam războinic şi neaşezat, avînd aşadar vocaţia eroismului şi oroare de lege[9]. Cumpănit şi înţelept, obsedat poate şi de semnele rău prevestitoare ale celei dentîi „răsipiri" a ţării, Ureche postulează, la nivel teoretic, supremaţia *legii* într-o ţară, în sfîrşit aşezată, cum i se pare a fi Polonia. Iar idealul său uman se află la confluenţa – renascentistă – între

---

[7] Gr. Ureche, *Op. cit.*, p. 73.
[8] Gr. Ureche, *Op. cit.*, p. 70.
[9] Într-o frumoasă lectură a cronicarilor, Doina Curticăpeanu consideră că „Profeţia lui Ureche impune ca trăsătură fundamentală a vieţii evocate în paginile cronicilor moldovene *provizoratul" (Orizonturile vieţii în literatura veche românească,* Buc., Minerva, 1975, p. 35).

virtutea militară *(norocul* şi *meşterşugul – fortuna* şi *virtú)* şi gustul pentru cultivarea spiritului, într-un mod realizat exemplar de polonezi: „Léşii sîntu oameni războinici, oameni învăţaţi de carte, că pentru învăţătura şi a cărţii şi a vitejiii nu li-i préget, nici de trudă, nici de chieltuială, ce înconjură ţările de învaţă”[10]. Dacă adăugăm la aceste virtuţi cultul unui cod cavaleresc al onoarei, ale cărui încălcări sînt aspru sancţionate de cronicar (fie că e vorba de Albricht al Poloniei călcîndu-şi jurămîntul, fie că e vorba de vasalii necredincioşi „stăpînului”), ne aflăm în faţa unui ideal înrudit cu cel al „cortesiei” din renaşterea carolingiană, care reactivează idealul clasic într-o sinteză a virtuţilor cultivate de aristocraţia războinică *(fortitudo)* cu idealul clerical de *civilitas* şi *humanitas*[11]. Nici unul dintre domnii moldoveni nu realizează însă integral, pentru Ureche, acest ideal, care râmîne împărţit între Ştefan, eroul victorios, dar „degrab vărsâtoriu de sînge nevinovat”, şi Petru Şchiopul, apărător al legii nu prin acţiune, ci prin renunţare. Marea întreprindere de „aşezare” a ţării sub Alexandru cel Bun îi rămîne necunoscută şi apare în cronică graţie interpolărilor lui Misail Călugărul. Să fie de vină numai sărăcia izvoarelor în tratarea incoloră a unei domnii care i-ar fi putut ilustra total idealul politic, dar care contrazice, prin echilibru, voinţă de sinteză şi prin durată, interpretarea dramatică pe care Ureche, cititorul de semne, o dă firii şi destinului moldovenilor? Bunul Petru Şchiopul, „matca fără ac”[12], este, în istorie, un învins. Învingător e doar Ştefan, eroul neodihnit, expresie şi simbol al naturii eroice şi neaşezate a moldovenilor care-l sanctifică „nu pentru sufletu, ce ieste în mîna lui Dumnezeu, că el încă au fost om cu păcate, ci pentru lucrurile lui céle vitejeşti”[13]. Om cu păcate este Ştefan pentru că lăcomeşte la Muntenia lui Radu-

---

[10] Gr. Ureche, *Op. cit.,* p. 122-123.
[11]Despre formarea idealului „cortese”, v. Antonio Viscardi, *Dalle Origini al Rinascimento, in Letteratura italiana. Le correnti,* vol. I, Milano, Marzorati, 1956, p. 120-122.
[12] Asupra portretului, stilizat folcloric, al lui Petru .Şchiopul („domn etalon”), v. E. Negrici, *Naraţiunea în cronicile lui Gr. Ureche şi Miron Costin,* Buc., Minerva 1972, p. 127-129.
[13] Gr. Ureche, *Op. cit.,* p. 120-121.

vodă („pre obiceiul firei omeneşti, de ce are, de aceia pofteşte mai mult”[14]); pentru că, „fiindu om războinic şi de-a pururea trăgîndu-l inima spre vărsare de sînge”, „nu cerca să aşaze ţara, ci de războiu se gătiia”[15]; pentru că, „mînios şi degrabu vărsătoriu de sînge nevinovat, de multe ori la ospéţe omorîiea fără judeţu”. Dar „amintrilea era om întreg la fire, neleneş”[16], adăpostind domni vasali ca „un copaciu bun”, spre gloria lui şi a ţării: „Ian socotéşte [...] cîtă laodă îşi adaoge nu numai purtătoriul, ce şi ţara, cîndu năvăliia la dînsul şi la ţară şi domnii cei streini, să-i ducă la domnie”[17]. Iar cînd victoriile lui Ştefan primesc semnificaţia slujirii unei idei sfinte – apărarea creştinătăţii –, Moldova e glorificată şi sanctificată, prin domnul ei, ca apărătoare a imperiului creştin într-o Europă desacralizată prin tragicomica înfruntare între biserica răsăritului şi cea a apusului (după soborul de la Florenţa, „atîta oţăritură stătu într-amîndoao biséricile, de nu să pot vedea cu dragoste, ce una pre alta huleşte şi defaimă şi una pre alta vrea să pogoare şi să o calce [... ca şi] cum răsăritul şi apusul n-ar fi fostu logodna lui Hristos”[18]). După lupta de la Podul Înalt, în faţa cruciatului victorios, norod şi preoţi se închină „ca înaintea unui *împăratu* (s.n.) şi biruitoriu de limbi păgîne”[19]. Cumpătatul Ureche, temător de Dumnezeu şi propovăduitor al legii şi al „aşezării”, are de fapt – cenzurată de înţelepciune şi măsură – viziunea eroică a Moldovei mîntuitoare a imperiului creştin, „motivînd” astfel (sacralizînd aproape) vocaţia eroică a neaşezaţilor întemeietori care nu recunoşteau o altă graniţă decît marea şi ai căror urmaşi îl petrec în moarte pe Petru Rareş „cu multă jale şi plîngere, ca după un părinte al său”, pentru că „au lăţit hotarul ţării”[20]. Din această perspectivă, e greu de admis ideea „ostilităţii” lui Ureche faţă de Ştefan, căruia „nu-i poate ierta

[14] *Ibid.,* p. 96.
[15] *Ibid.,* p. 91.
[16] *Ibid., p.* 120.
[17] Gr. Ureche, *Op. cit.,* p. 97.
[18] *Ibid.,* p. 79.
[19] *Ibid.,* p. 102.
[20] Id., *ibid.,* p. 166.

firea războinică”[21]. Portretul lui Ştefan, căruia i s-au căutat modele în Ioachim Bielski[22] sau în Tit Liviu[23] (şi ale cărui „modele” se pot multiplica), este de fapt un studiu de temperament eroic, într-o tradiţie care pleacă de la comentariile epocii elenistice în jurul personalităţii lui Alexandru Macedon. Faptele, calităţile şi defectele regelui erou au devenit *topoi* ai portretelor eroice, dar şi argumente – pro şi contra – într-un proces Alexandru Macedon, mereu redeschis pînă în epoca iluministă. Discipolul dizident al lui Aristotel, discipolul fidel al modelelor homerice (şi Homer e un alt subiect de dispută filosofică) prilejuieşte o periodică revenire şi rejudecare a valorilor existenţei eroice: cuceritorul lumii le-a adus macedonenilor gloria, dar le-a lăsat moştenire o ţară dezorganizată, sfîşiată de rivalităţile nevestelor lui Filip; regele cavaler (devenit în Evul mediu unul din cei „neuf preux”, modele ale virtuţilor cavalereşti[24]) a distrus şi a măcelărit Teba răsculată; cumpătatul şi înţeleptul Alexandru e iute de mînie şi, la beţie, îl ucide pe Cleitos, surd la glasul prieteniei şi al adevărului – faptă necugetată pe care o răscumpără prin căinţă. „Alixandria cea adevărată” a lui Quintus Curtius, pomenită adesea de Miron Costin (model eroic tradus pentru Carol Temerarul de Vasco de Lucena[25]) sau biografia lui Alexandru din *Vieţile paralele* ale lui Plutarh constituie permanenţe în viaţa intelectuală a Europei, aşa cum fabuloasa *Alexandrie* constituie un produs şi o permanenţă a sensibilităţii populare europene. Din disputele în jurul personalităţii lui Alexandru Macedon se închează un model de biografie eroică, treptat

---

[21] E. Negrici, *Op. cit.*, p. 119, 120.
[22] P. P. Panaitescu, *Introducere* la Gr. Ureche, *Op. cit.*
[23] Pompiliu Constantinescu, *Umanismul lui Grigore Ureche*, în *Scrieri*, vol. VI, Buc., Minerva, 1972, p. 498-504; articolul, care lansează, la 1934, ideea orientării umaniste a cronicii lui Ureche, e unul din studiile fundamentale ce au schimbat perspectiva de abordare a operei cronicarilor; în acord cu o intuiţie a lui Iorga şi polemizînd cu Ş. Cioculescu (care-l consideră „neinformat”), P. Constantinescu prefigurează o interpretare astăzi unanim acceptată.
[24] Johan Huizinga, *Amurgul Evului mediu,* traducere H. R. Raidan, Buc., Univers, 1970, p. 107.
[25] Id., *Ibid*., p. 105.

contaminată cu elemente homerice (mînia lui Ahile) şi, uneori, biblice (mînia lui Jehova). *Mînia* impulsivilor eroi e scuzată ca o caracteristică fatal corelată vitejiei (temperamentului coleric) şi – fără a deveni o virtute – e acceptată sau chiar legiferată ca *pasiune eroică* (sau divină). Similar e motivată şi beţia – temporară necumpătare –, pe baza teoriei umorilor, ca o fatală caracteristică a structurii organice a eroilor, în care combustia – elementul cald – domină[26]. Iute la mînie, degrabu varsătoriu de sînge nevinovat, ucigînd adesea la ospeţe fără judeţu, imaginea lui Ştefan se modelează după componentele portretului canonic al Eroului[27].

Între legenda lui Dragoş şi cea a lui Ştefan, între mitul întemeierii – ca recuperare a patriei pierdute – şi mitul eroic, Ureche vrea să facă istorie, descifrînd din semne destinul Moldovei. Datele sînt culese din cronici, din realităţi lingvistice sau arheologice; dar datele devin *semne*, purtînd o latentă încărcătură mitică. Cronica lui Ureche se naşte la interferenţa unei ideologii politice postulînd valoarea legii cu o viziune fascinată de mitul eroic.

Această dublă articulare şi climatul spiritual al Europei răsăritene face din gesta eroică a Moldovei o cronică. Dar o cronică ce ţine locul *Cîntării lui Roland,* al epopeii imperiului creştin (căruia i se substituie „ţara noastră Moldova”), adică locul gestei lui Turoldus.

---

[26] „Plămada” trupului lui Alexandru „era foarte caldă şi plină de foc. (...) Iar căldura trupului, după cum se pare, îl făcea pe Alexandru să bea şi să fie iute la mînie” (Plutarh, *Vieţi paralele,* traducere şi note N. I. Barbu, vol. III, Buc., Ed. Şt, 1966, p. 359).

[27] Despre *mînie* ca pasiune eroică şi despre milă ca virtute eroică vorbeşte şi Tassoni în al său *Il primo dialogo della difesa di Alessandro Macedone* (în *Opere*, a cura di Giorgio Rossi, Bari, Laterza, 1930, vol. II). Acest precursor al iluminismului reactivează teoria umorilor pentru a-l disculpa pe Alexandru de acuza de a fi fost beţiv (v. I. Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic*, Cluj, Dacia, 1974, p. 94-96). Despre componenta dionisiacă în portretul canonic al Eroului, plecînd tot de la modelul Alexandru Macedon, v. foarte interesantele comentarii din lucrarea lui Alexandru Nicolae Cizek, *Eroi politici ai antichităţii*, Buc., Univers, 1976, p. 165-173.

SENTIMENTALITATE BAROCĂ ŞI NOSTALGIE A CLASICISMULUI ÎN OPERA LUI MIRON COSTIN

Cînd, în 1691, pierea decapitat din ordinul lui Constantin vodă Cantemir, Miron Costin lăsa în urmă imaginea unui om politic şi a unui cărturar a cărui faimă depăşise de mult hotarele Moldovei. Avea 58 de ani; moştenise de la tatăl său titlul de nobil polonez şi ajunsese în ierarhia politică a Moldovei la cea mai înaltă demnitate boierească, aceea de mare logofăt. Era ucis fără a fi fost judecat şi fără să i se acorde dreptul de a se disculpa, ducînd în mormînt taina vinovăţiei sau a nevinovăţiei sale politice şi lăsînd moştenire urmaşilor un proces mereu redeschis, în care îi era rezervat de obicei locul de victimă a unei erori tragice. Moartea năprasnică a fostului mare logofăt nu era totuşi un fapt cu totul neobişnuit în Moldova acelui sfîrşit de veac XVII, cu domnii nestatornice, adesea încheiate tragic, şi cu eterne rivalităţi între partidele boiereşti; neobişnuită era doar calitatea victimei, în care cultura românească recunoaşte unul din spiritele sale cele mai alese.

Continuator al cronicii lui Grigore Ureche, istoric umanist cu o serioasă cultură, a cărei bază o constituiau studiile urmate, în tinereţe, la colegiul iezuit din Bar, poet cu opere în limba română şi poloneză Miron Costin este în primul rînd un spirit filosofic, fascinat de spectacolul destinului – destin individual, destin al popoarelor (adică istorie), destin cosmic –, contemplat din perspectiva barocă a lumilor în ruinare.

Preocupările tematice ale operei lui Miron Costin sînt concentrate în germene în prima sa lucrare originală, poemul *Viiaţa lumii*[1], meditaţie ce reactualizează, în tonalitatea

---

[1] Compus înainte de 1673, conform cronologiei operei stabilită de P. P.

sentimentală a barocului[2], lamento-ul biblic pe tema ,,vanitas vanitatum" şi motivele înrudite („ubi sunt", „roata norocului" etc.), frecvente în literatura Evului mediu[3]. „Umbră", „fum", „spuma mării" sau „nor", viaţa nu e decît un joc de aparenţe fugare într-o „lume hicleană, lume înşelătoare", a cărei singură realitate este veşnica lunecare în moarte. Ca substanţă ultimă a fiinţei se dezvăluie, într-o viziune macabră, „lutul", „cenuşa", „viermele", căci „născîndu-ne, murim", recăzînd, generaţii după generaţii, într-un etern anonimat („Ca o spumă plutitoare rămîi fără nume"). Năruirea în moarte este şi legea ultimă a cosmosului; arhitectura universului („Ceriul... lumini de aur, soarele şi luna... stele iscusite") nu e celebrată de Costin ca imagine a armoniei divine, ci e contemplată ca mască a morţii, şi vocea poetului se cutremură prevestind apocaliptica agonie a elementelor („în foc te vei schimosi peminte cu apa"). Lumea lui Costin se naşte doar spre a-şi trăi agonia, împlinind – amăgită de roata înşelătoare a norocului – jocul crud al morţii.

Ca preocupare tematică şi ca figuraţie poetică, *Viiaţa lumii,* primul poem cult din literatura română, nu aduce în fond nimic inedit, rămînînd în limitele reorganizării unui material ce devenise, în literatura europeană a Evului mediu şi a barocului, un bun de largă circulaţie. Intenţia autorului –

Panaitescu, a cărui ediţie o utilizăm în continuare: M. Costin, *Opere,* ed. critică, studiu introductiv, note, comentarii, variante, indice şi glosar de..., Buc., ESPLA, 1958; *Viiaţa lumii,* la p. 318-323.

[2] Despre caracterul baroc al poemei şi despre îmbinarea elementelor clasice şi baroce în cultura lui Costin, v. G. Ivaşcu, *Istoria literaturii române,* vol. I, Buc., Ed. Şt., 1969, p. 186 şi 187. Un inventar complet al elementelor baroce din opera lui Costin (în special din *Viiaţa lumii, Poema polonă* şi *Discursuri*), precum şi un studiu asupra relaţiilor sale cu barocul est-european, în Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura Română din secolul al XVII-lea,* Buc., Minerva, 1976.

[3] Asupra lor, excelentele comentarii din capitolul *Realitatea morală a omului,* în lucrarea Doinei Curticăpeanu, *Orizonturile vieţii în literatura veche românească,* Buc., Minerva, 1975, precum şi studiul, fundamental, al lui Ramiro Ortiz, *„Fortuna labilis", storia di un motivo medievale,* Buc., 1927.

mărturisită în *Predoslovie sau voroavă la cetitoriu* – este aceea de a experimenta şi demonstra posibilităţile poetice ale limbii române, pe care aspiră să o ridice la rangul de limbă de cultură. „Poftind .. . să vază că poate fi şi în limba noastră acest feliu de scrisoare ce să chiamă stihuri”, Costin împlineşte, pentru spaţiul culturii române, acţiunea umanistă de emancipare şi canonizare a „limbii vulgare”[4]. Concepţia sa, expusă în *Predoslovie* şi în *înţelesul stihurilor cum trebuieşte să să citească,* se rezumă la echivalarea poeziei cu versificaţia, a cărei tehnică (măsura, rima, eliziunea) îl preocupă. Poezia este, pentru Miron Costin, *discurs ornat* pe teme istorice („lucrurile şi laudile împăraţilor, a crailor, a domnilor şi începăturile ţărîlor şi a împărăţiei lor”) sau pe teme religioase („cîntările sfintii biserici, stihirile, canonile, antifoane, cu carile, ca cu nişte pietri scumpe şi flori neveştejite, au împodobit biserica”). De aceea, poezia – numită „stihuri” său „versuri” – nu e văzută niciodată ca ficţiune verosimilă, ci ca *adevăr ornat.* M. Costin nu are noţiunea de *poet:* pentru el, Homer este „vestit *istoric* Omir”[5], iar Ovidiu este *„dascalul* Ovidie”[6]. Ceea ce însemnează că, în concepţie literară, el se plasează sub zodia medievală sau bizantină a dominaţiei retoricii în detrimentul poeticii, ilustrînd o viziune caracteristică pentru cultura română de pînă la Budai-Deleanu[7].

---

[4]G. Ivaşcu îl include, de aceea, într-o „Pleiadă românească”, pornind de la afirmaţiile din *Predoslovie,* interpretate ca „Défense et illustration” (*Op. cit.,* p. 184). O analiză a propoziţiilor teoretice ale lui Miron Costin întreprinde D. Popovici, *Primele manifestări de teorie literară în cultura română,* în *Studii literare,* II (1943), p. 2-4.
[5] M. Costin, *Opere,* p. 318.
[6] *Ibid.,* p. 248, 265.
[7] De aceea ni se pare prea puţin convingătoare afirmaţia lui G. Ivaşcu (*Op. cit*., p. 182) conform căreia, în Polonia, M. Costin „dobîndeşte o idee nouă de ceea ce înseamnă *literatura* în accepţia specifică a termenului”. „Accepţia specifică” e, pentru noi, în fond, cea moştenită din *Poetica* lui Aristotel şi ea presupune disocierile *retorică* vs. *poetică*, *versificaţie* vs. *poezie*, făcînd imposibilă confundarea lui Homer cu istoricii şi a lui Herodot – fie şi versificat – cu poeţii – „De-ar pune cineva în stihuri toată opera lui Herodot, aceasta n-ar fi mai puţin istorie, versificată ori ba” –

Dincolo de caracterul ei tradiţional – în ordine tematică, imagistică sau de concepţie –, *Viiaţa lumii* dezvăluie, prin modul organizării materialului literar, cîteva obsesii caracteristice universului spiritual al lui Miron Costin, care vor deveni în ansamblul operei sale motive-nucleu. Vom insista asupra acestei reorganizări motivice cu convingerea că originalitatea unui scriitor nu este dată, decît în cazuri foarte rare, de originalitatea materiei literare, şi că ea se relevă, dimpotrivă, în capacitatea de a crea structuri proprii pornind de la un material preexistent.

Concepînd „viaţa lumii” ca un fel de dans macabru, ca o perpetuă agonie a lumilor, a imperiilor, a generaţiilor umane, Costin e obsedat de morbul şi măsura acestei agonii, care e timpul. *Vremea* – „soţie” a lumii sau „soţie” a norocului – nu e, pentru poetul român, un timp al naşterii sau al înfloririi decît la modul aparenţei în esenţă, vremea e măsura „căderii” sau a „prăvălirii”. Lumile lui Costin cunosc o singură mişcare (prezentă, mai tîrziu, ca ipoteză a unei perpetue agonii cosmice, şi-n eminesciana *Memento mori);* curgerea, rostogolirea spre hăuri, năruirea în moarte:

Fug vremile ca umbra şi nici o poartă
A le opri nu poate. Trec toate prăvălite.
....
Ce nu petrece lumea şi-n ce nu-i cădere?
....
.... Ce hălăduieşte

Poetica, IX. (Vom reveni asupra problemei, în continuarea volumului v. *Întoarcerea la Homer*). Voga retoricii nu trebuie confundată – cum face D. H. Mazilu (*Op. cit*., p. 207) cu specificul literaturii baroce, în care disocierea poetică vs. retorică e, dimpotrivă, pregnantă; ea e caracteristică însă învăţămîntului, în special învăţămîntului iezuit al Contrareformei, ce moşteneşte astfel o componentă esenţială a pedagogiei Renaşterii care încercase să recupereze idealul uman al *retorului* din antichitatea latină. Aceeaşi observaţie (confuzia între accepţia retorică – medievală – şi accepţia poetică – antică şi modernă – a „literarului”) şi în legătură cu lunga demonstraţie a intenţiilor şi virtuţilor literare ale lui Costin din monografia lui Dumitru Velciu, *Miron Costin,* Buc., Minerva, 1973 (cap. *Scriitorul*).

Neprăvălit, strămutat? Ce nu stăruieşte
Spre cădere de tine? ....
... Vremea toate le surpe .....
.... Aşa jocureşte
Împărăţiile lumii, aşa prăvăleşte
....
Aşa ne poartă lumea, aşa amăgeşte
Aşa înşală, surpă şi batjocoreşte.

Lumile în prăvălire vădesc structurarea universului lui Costin pe baza unui model cosmologic ce s-a desprins de imaginea cosmosului sferic şi armonios din cosmologia platoniciană şi se apropie de viziunea cosmologică a barocului, în care lumile se nasc şi mor, iar substanţa cosmică nu mai e necoruptibilă, ci e supusă, şi ea, puterii de eroziune a timpului[8]. Condiţia lumilor lui Costin este, aşadar, *temporalitatea* („sub vreme stăm"), o temporalitate tragică, al cărei sens e *căderea, surparea,* dar şi o temporalitate ironică, pentru că jocul de aparenţe al lumii e „batjocură", „amăgire", „hiclenie", „înşelătorie". Cu tot aerul arhaic şi supărătoarele aproximaţii lingvistice, versul cu care se încheie *Viiaţa lumii* aduce tulburătoare rezonanţe, care nu mai au nimic de a face cu morala evanghelică: „Ceriul de gîndurile noastre bate jocurie". Miron Costin resimte condiţia umană sub semnul unei crude ironii divine. În ciuda figuraţiei biblice tradiţionale, opera sa este total emancipată de teologie; lumea, care rămîne o „vale a plîngerii", nu mai are semnificaţia creştină de spaţiu al încercării virtuţii premiată dincolo de moarte, căci dincolo de moarte nu mai e decît viermele, lutul, cenuşa, pămîntul cu apa „schimosit" în foc. Lumea se demonizează – nemărturisit –, şi faţă în faţă cu aspiraţiile umane se ridică nu voinţa divină drept pedepsitoare, ci „batjocura ceriului".

Ne aflăm aşadar în faţa unui prim grup motivic *(temporalitate – cădere – ironie divină)* care se construieşte

---

[8] Asupra modelului cosmologic postrenascentist, constituit, ca model ştiinţific, pe baza fizicii newtoniene şi asimilat, ca model adoptiv, de sensibilitatea barocă, ne-am oprit în lucrarea *Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică*, Buc., Minerva, 1978 şi vom reveni şi în continuarea acestui volum (Pe marginea „categoriilor abisale").

în majoritate din elemente biblice frecvente în literatura Evului mediu, dar care primeşte, prin schimbare de accent, sensuri caracteristice sensibilităţii „saturniene” a barocului[9]. Să relevăm însă şi prezenţa în poem a unui al doilea grup motivic, secundar aici, dar care va deveni dominant în *Letopiseţul Ţării Moldovei,* prezent în versurile

Fîrşitul cine caută vine la mărire,
Fapta nesocotită aduce perire.

A „căuta fîrşitul”, adică a demasca, prin înţelegere, jocul amăgitor al morţii, reprezintă, pentru Miron Costin, singura şansă acordată umanităţii. Dacă nu e evanghelică, morala sa nu e nici eroică: „batjocura” cerurilor nu poate fi înfruntată prin acţiune, însă ea poate fi dominată prin înţelegere. Modelul uman pe care îl construieşte întreaga operă a lui Costin este cel al *înţeleptului* care se sustrage jocului înşelător al lumii şi tentaţiilor „neştiutoarei firi omeneşti”, opunînd sorţii nestatornice o cumpătare lucidă şi o deplină statornicie cu sine[10]. *Viiaţa lumii* dezvăluie aşadar o dublă articulare spirituală, care va deveni definitorie pentru întreaga operă a lui Costin – plasată la confluenţa unor sentimentalităţi baroce (obsedată de timp şi prăbuşire ca hieroglife ale unui destin ironic) cu un ideal uman clasic, postulînd demnitatea spiritului (a „înţelepciunii”) ce opune nestatorniciei sorţii statornicia cunoaşterii.

Prezenţa obsesivă a motivului temporalităţii ca eroziune, ca degradare, dă coerenţă şi farmec poetic *Istoriei în versuri polone. Poema polonă* restituie, prin cuvînt, imaginea timpilor primordiali, a unui paradis originar de care timpul – adică istoria – nu face decît să ne îndepărteze. Dacă limba română nu e decît o latină degradată, vina o poartă vremea, care surpă deopotrivă împărăţiile şi limbile: „Iar vremea a stricat vorbirea lor, limba latină curată, căci ce nu

---

[9] Pentru care, v. G. R. Hocke, *Lumea ca labirint,* traducere V. H. Adrian, Buc., Meridiane, 1973 (în special capitolul *Melancolia saturniană*). Asupra viziunilor macabre şi asupra „fluidităţii” baroce, v. Jean Rousset, *Literatura barocului în Franţa. Circe şi Păunul,* trad. C. Teacă, Buc., Univers, 1976 (partea II, *Viaţa în mişcare*).

[10] Despre succesiunea istorică a modelelor umane, Al. Duţu, *Eseu în istoria modelelor umane,* Buc., Ed. Şt, 1972.

strică vremea în veacuri lungi?"; „Din scurgerea acestor veacuri şi din felul cum, după hotărîrea lui Dumnezeu, a căzut şi împărăţia Romană din puterea ce avusese, fiecare poate să vadă ce schimbătoare este lumea"[11]; „Toate aceste schimbări nu sînt lucru de mirare, pricina stă în lunga trecere de vreme"[12]. Părăsiţi în Dacia, străluciţii romani îşi pierd civilizaţia şi recad treptat în stare de natură, deşi păstrează „măcar în parte" urmele firii lor dintîi: „Astfel eroii romani dinainte vreme fură prefăcuţi în satiri *de vremea cea lungă* petrecută în pustietăţi şi prin locuirea lor prin munţi, departe de obiceiurile subţiri italiene şi romane" (s.n.)[13]. Dincolo de pîcla vremurilor, prin privirea descălecătorilor lui Dragoş, se conturează imaginea originară a Moldovei, tărîm paradisiac: „Ochiul cuprinde luncile Prutului, în care se oglindesc cîmpiile curate ce se întind pînă la Nistru, cîmpii întinse care se arată ca o întindere fumurie sau ca mărime asemenea oceanului [...] Privind spre răsărit, se miră de aşa ţară cu cîmpii pline de flori asemenea raiului"[14].

Tendinţa recuperării, prin cuvînt, a paradisului pierdut al începuturilor este şi mai evidentă în *De neamul moldovenilor,* lucrare de polemică istorică urzită spre demonstrarea nobleţii originare a unui neam pe care istoria l-a adus acum – crede Miron Constin – în cumpăna pieirii. Cuvîntul scris devine „oglindă" ce dezvăluie şi restituie în conştiinţe firea originară a neamului: „Caută-te dară acum, cetitoriule, ca într-o oglindă şi te privéşte de unde eşti [...] că eşti dreptu vloh, adecă italiian şi rîmlean"[15]. Acţiunea din *De neamul moldovenilor* se petrece în vremuri ale urzirii, ,,cînd încă lumea mai rară au fost în oameni"[16] şi ea începe prin schiţarea unei topografii a universului ce plasează Italia, patria originară, ,,în dricul pămîntului"[17]. Geografia lui Miron Costin poartă semnele erudiţiei, şi scriitorul pomeneşte „pentru deşchisul minţii, să să înţeleagă statul lumii", existenţa celor patru continente cunoscute, dintre care

[11] M. Costin, *Opere,* p. 226.
[12] *Ibid.,* p. 229.
[13] *Ibid.,* p. 227.
[14] *Ibid.,* p. 230-231.
[15] M. Costin, *Opere,* p. 247.
[16] *Ibid.,* p. 254.
[17] *Ibid.,* p. 215.

„a patra parte ieste America, care parte aşa ieste depărtată şi vine cum ar fi suptŭ *noi* [...], că fiind pămîntul rătundŭ, cum ar hi împotriva noastră, suptŭ noi acea parte ieste”[18]. Odată corect stabilită – pentru „deşchisul minţii” – poziţia Americii, geografia lui Miron Costin se orientează după arhetipuri mitice; deşi „rătundŭ”, pămîntul are un centru („dricul pămîntului”), care e tărîmul italic, înzestrat cu însemnele unui spaţiu paradisiac: „Ieste ţara Italiei plină, cum să zice, ca o rodie, plină de cetăţi şi oraşă iscusite [...], şi pentru mare iscusénii şi frumuseţuri a pămîntului aceluia, i-au zis raiul pămîntului [...]. De grîu, vinuri dulci şi uşoare, untudelemnŭ mare bivşug şi de poame de tot féliul: chitre, năramze, lămîi şi zahar şi oameni iscusiţi, la cuvîntŭ stătători, peste toate neamurile, neamăgei, blînzi [...] şi la războaie neînfrînţi într-o vreme [...]. Aceia ţară este acum scaunul şi cuibul a toată dăscăliia şi învăţătura”[19]. Ca istorie originară a românilor, istoria Romei e recuperată din vîrstele ei legendare, adică de la războiul Troiei. Rezumînd materialul utilizat şi de Vergiliu în *Eneida,* Miron Costin îl desacralizează, înlocuind motivaţia divină printr-o motivaţie morală: Enea şi Antenor supravieţuiesc Troiei şi ajung „moşani Italiei” nu pentru că ar fi în joc voinţa destinului, ci pentru că, înţelepţi, s-au opus „furtişagului Elenei” şi – nouă dovadă de înţelepciune – „ca nişte oameni cunoscîndŭ la ce trage lucrul, s-au păzit de vréme, au ieşitŭ cu casile şi cu oamenii săi, încărcaţi în vase”[20]. Strămoşul nostru îndepărtat, Enea, şi-a pierdut în interpretarea lui Miron Costin atributele de fiu al zeiţei, devenind în schimb o imagine arhetipală a înţelepciunii şi – mai ales – a prudenţei. Spre deosebire de *Poema polonă,* în *De neamul moldovenilor* Dacia nu mai are caracterul unui spaţiu paradisiac, ci primeşte doar valoarea de spaţiu ce relevă, prin urme arheologice, prezenţa străluciţilor strămoşi romani, păstrînd semnele unei pierdute vîrste eroice (şanţul lui Traian, podul lui Traian, ruine ale cetăţilor romane). Sînt semne pe care Costin, improvizat arheolog şi numismat, le colecţionează cu voinţa de a restitui imaginea originară a neamului său. *De neamul moldovenilor*

---

[18] *Ibid.,* p. 262.
[19] *Ibid.,* p. 246.
[20] M. Costin, *Opere,* p. 250.

ia naştere din „spaima gîndului” în faţa abisului temporal şi din voinţa de a învinge această spaimă prin cuvînt: „Să înceapă osteneala aceasta, după atîta véci de la discălecatul ţărîlor cel dentăi de Traian împăratul Rîmului, cu cîteva sute de ani peste mie trecute, să sparie gîndul”. Dacă „biruit-au gîndul să mă apuc de această trudă”[21], mărturiseşte Costin în splendida *Predoslovie* a lucrării, faptul se datorează încrederii în cuvîntul scris: „Lăsat-au puternicul Dumnezeu iscusită oglindă minţii omeneşti, scrisoarea, dintru care, daca va nevoi omul, céle trecute cu multe vremi le va putea şti şi oblici. Şi nu numai lucrurile lumii, staturile şi-ncepăturile ţărilor lumii, ce singură lumea, ceriul şi pămîntul, că sîntŭ zidite după cuvîntul lui Dumnezeu celui putérnic [...]. Scriptura ne deşchide mintea, de ajungem cu credinţa pre Dumnezeu, duhul cel nevăzut şi necoprinsŭ şi neajunsŭ de firea noastră, Scriptura departe lucruri de ochii noştri ne face de le putem vedea cu cugetul nostru. Să nu pomenim de marile Moisi, carile după 2400 de ani au scris létopiseţul de zidirea lumii, că acela au avut pre însuşi Dumnezeu dascal [...] Omir în 250 de ani au scris după răsipa Troadii războaiele lui Ahileus; Plutarhŭ în 400 de ani au scris viiaţa şi faptile vestitului împăratŭ în lume, a lui Alexandru Machidon; Titus Livius cursul a toată împărăţiia Rîmului în 700 de ani şi mai bine au scrisŭ după urzitul Rîmului şi alţi mulţi istorici, cercîndŭ de-amărîntul scrisorile, cursul a multe veacuri cu osîrdie şi cu multă osteneală au scos lumii la vedere istorii”[22]. Lungul pasaj pe care l-am citat dezvăluie cîteva din elementele esenţiale ale gîndirii lui Miron Costin. Unificînd sub termenul de *scriptură* Biblia şi istoria, Costin aspiră să împărtăşească din sacralitatea cuvîntului divin operele spiritului uman: seria istoricilor începe cu Moise, iar sensul istoriei este acela de a capta în cuvînt („oglindă a minţii”) adevărul ruinat de timp, adică de a restaura adevărurile primordiale, opunîndu-se astfel timpului. Există, în plus, în această profesiune de credinţă, un element tulburător: scriptura (cuvîntul scris) „ne deşchide *mintea,* de ajungem cu credinţa pre Dumnezeu [...] cel neajuns de *firea* noastră” (s.n.). Opoziţiei prime (timp care ruinează –

[21] *Ibid.,* p. 241.
[22] M. Costin, *Opere,* p. 242.

scriptură care recuperează) i se adaugă o a doua opoziţie: minte – fire omenească. Scriptura nu mai vorbeşte, la modul medieval, direct credinţei, ci minţii, prin care ne depăşim firea, îndumnezeind-o. Între afirmaţia din *Viiaţa lumii* – „Fîrşitul cine caută ajunge la mărire” – şi orgolioasa sacralizare a istoriei ce restituie adevărurile începuturilor din *De neamul moldovenilor*[23], se împlineşte în opera lua Miron Costin un ciclu al cunoaşterii care înfruntă şi domină ciclul existenţei guvernate de timp. Spiritul (*cugetul* sau *mintea*) oglindit – adică relevat sieşi – şi întărit prin cuvîntul scris poate mîntui „neştiutoare hirea omenească”, pentru că „departe lucruri de ochii noştri ne face de le putem vedea”, deci ne eliberează, prin înţelegere, de sub puterea vremilor.

Din această credinţă în demnitatea spiritului[24] se naşte în concepţia lui Costin aspiraţia spre obiectivitatea deplină a istoricului, postulat formulat programatic în *Letopiseţul Ţării Moldovei.* Că această obiectivitate e relativă, că ea e circumstanţiată istoric şi social şi că Miron Costin rămîne, în concepţie, un aristocrat feudal, adică un „imobilist sub raport social”[25] este un fapt indiscutabil, dar un fapt ce ţine de condiţia scriitorului, nu de intenţiile sale conştiente. Pentru un aristocrat al secolului al XVII-lea, o răscoală populară („nespusă vrăşmăşiia prostimii”) poate fi, cel mult, semnul apropiatei apocalipse a lumilor ce şi-au ieşit din matcă: „O, nestătătoare şi niceodată încredinţate lucrurile a lumii, cum vîrsteadză toate şi turbură şi face lucruri împrotivă! Cîndu cu cale să fie frică celoru mai mici de cei mari, iară cursul lumii aduce de este de multe ori celui mai mare de cei mici grije”[26]. Răscoala din timpul lui Alexandru Vodă ajunge să ilustreze astfel, în letopiseţul lui Costin, imaginea barocă a „lumii pe dos” şi ea e simptomatică, în concepţia scriitorului,

---

[23] *De neamul moldovenilor* este, conform cronologiei operei stabilită de P. P. Panaitescu în notele ed. cit., ultima operă originală a lui Miron Costin.

[24] Pentru valoarea mîntuitoare a scrisului, v. excelentele comentarii ale Magdalenei Popescu în *Postfaţa* la *Letopiseţul Ţării Moldovei,* Buc., Minerva, 1975, p. 301: Costin este „un fervent al credinţei în salvarea prin scris”, scrisul – memorie a umanităţii – fiind tot ce rămîne din civilizaţiile moarte.

[25] M. Popescu, *Postfaţa* citată, p. 282; v. şi D. Velciu, *Miron Costin,* cap. III *(Omul, în opera scrisă).*

[26] M. Costin, *Opere,* p. 98-99.

pentru „cumplite aceste vremi de acmu”, vremi al căror cronicar şi judecător se simte scriitorul. *Letopiseţul* debutează (în *Predoslovie)* cu imaginea, tipic costiniană, a timpului tragic; fraza prozatorului (care ignora, în *Viiaţa lumii,* noţiunea de ritm) se ritmizează involuntar, în cadenţe grave, cu ecouri de marş funebru; prevestind dezastre apocaliptice, proza se organizează spontan în formule ritmice cu secvenţe de amfibrah: „Iară noi prăvim cumplite vrémi şi cumpănă mare pămîntului nostru şi noao”[27] – – – – – – – – – // – – – – – – – – – – – – – – –

Continuînd cronica Moldovei eroice a lui Grigore Ureche, Costin este cronicarul unei epoci de declin politic, declin căruia el îi va da (spre deosebire de urmaşul său, Neculce) semnificaţia unui proces tragic. În concepţia lui Costin, cauzalitatea istorică este reductibilă, în ultimă instanţă, la o cauzalitate de ordin moral[28]. Ierarhia socială, teoretic imobilă, ar corespunde unei ordini sacre a lumii, care se traduce, în ordine morală, printr-o ierarhie a „hirilor”. Natura sau „hirea” personajelor lui Costin e pur categorială (ele pot avea – sau pot să nu aibă – „hire de boier”, „fire domnească”, „fire împărătească”) şi orice neadecvare între fire şi statut social e o încălcare, cu consecinţe nefaste, a ordinii lumii. Practic, încălcările acestea sînt extrem de frecvente, pentru că în „neştiutoare hirea omenească” zace păcatul aspiraţiei vanitoase spre un statut superior, nepotrivit firii prestabilite. *Letopiseţul Ţării Moldovei* e un inventar necruţător al erorilor tragice care pornesc, toate, de la unul şi acelaşi păcat, denumit tradiţional „poftă” sau „zavistie”, dar pe care noi îl vom numi *hybris,* pentru că acesta este, de fapt, sensul „poftei” în gîndirea lui Costin şi pentru că termenul grec pune în evidenţă şi motivează structura *tragică* a universului costinian[29]. În „nuvela programatic antieroică”[30] alcătuită de relatarea domniei lui Mihai Viteazul (a cărei semnificaţie naţională îi scapă lui Costin), căderea

---

[27] *Ibid.,* p. 42.
[28] *M. Popescu, Postfaţa* cit.
[29] Meditaţia asupra hybrisului în vechea cultură românească e semnalată de Al. Duţu, *Umaniştii români şi cultura europeană,* Buc., Minerva, 1974, p. 113.
[30] E. Negrici, *Naraţiunea în cronicile lui Gr. Ureche şi Miron Costin,* Buc., Minerva, 1972, p. 273.

domnitorului e explicată printr-un implacabil mecanism care pedepseşte hybrisul: „Neştiutoare firea omenească de lucruri ce vor să fie pre urmă. Ce pentru un lucru sau doaă pre voie ce i se prilejescu, bietul om purcede desfrînatu şi începe lucruri peste puterea sa şi apoi acolo găseşte perirea”[31]; „Aşea Mihai vodă, vrîndŭ să dobîndească Ardealulŭ, au pierdutŭ şi Ţara Muntenească”[32]. Jocul crud al „lumii amăgitoare” din *Viiaţa lumii* se realizează în *Letopiseţ* prin capcanele firii umane necenzurată de înţelepciune. Mihai (altfel, erou exemplar, „ca un leu în fruntea războiului”[33]) este pentru Miron Costin victima norocului înşelător doar pentru că, atins de hybris, săvîrşeşte eroarea tragică de a depăşi înţeleapta măsură umană. Aceeaşi eroare o săvîrşeşte – cu consecinţe dezastruoase pentru Moldova – Vasile Lupu, domnitor cu ,,hire înaltă şi împărătească mai mult decît domnească”[34]. Aspirînd şi la tronul Munteniei (încurajat în această aspiraţie de o domnie neobişnuit de lungă şi strălucită pentru Moldova), Vasile Lupu, care săvîrşeşte şi o a doua eroare fatală trădîndu-şi statutul prin încuscrire cu Timuş (casă „de doi ani ieşită din ţărănie”[35]), antrenează în prăbuşirea familiei sale şi prăbuşirea Moldovei. Ca un ecou, îndepărtat, al acestei erori tragice, *Letopiseţul* lui Costin se încheie cu imaginea unei morţi şi a unei înmormîntări ce nu mai păstrează nimic din cadenţele grave cu care Ureche relata jalea ţării petrecînd în moarte pe domnitorii eroi de altădată, pe Ştefan cel Mare sau Petru Rareş. Tabloul final al cronicii lui Costin – înmormîntarea lui Ştefăniţă, fiul lui Vasile Lupu – e ultimul act din prăbuşirea casei lui Vasile vodă. Este un final fără glorie, iar pagina cronicarului aduce o avalanşă de detalii medicale, pitoreşti prin calitatea limbajului tehnic: Ştefăniţă vodă „au cădzut în boală foarte grea, lungoare, care boală au priceput îndată doftorul că trebuie să ia sînge, ce n-au ascultat şi adăugîndu-să boala şi ales toamna amu, aşea de greu l-au cuprins herbinţeala, cît pînă la Tighinea au stătut frănitic, adică buiguit de hire. Cu

[31] M. Costin, *Opere,* p. 48.
[32] *Ibid.,* p. 55.
[33] *Ibid.,* p. 53.
[34] *Ibid.,* p. 201.
[35] M. Costin, *Opere,* p. 135.

chipul ciumii era boala [...], însă nu era ciuma, ci direaptă lungoare, cării boale îi dzic doftorii maligna". Bolnav de lungoare, ultimul domnitor din cronica lui Costin se stinge mai nainte de a fi apucat să-şi însemne trecerea prin istorie cu vreo faptă definitorie: „Hirea aceştii domnii a giudeca nu putem, că nu era încă coptŭ în vîrsta sa [...] Iară oasele lui Ştefăniţă vodă luînd boierii cu sine, au purces deodată [...] şi au venit în Iaşi şi l-au astrucat în mănăstirea tătîine-său, care să pomeneşte pre numele Trei Svetitelei"[36]. În urma lui Ştefăniţă vodă, încheind un ciclu istoric şi încheind cronica lui Costin, rămîne doar imaginea unui mormînt la Trei Ierarhi, în ctitoria domnitorului strălucit, dar vinovat de destinul tragic al Moldovei, care a fost Vasile Lupu.

Obiectivitatea de istoric a lui Miron Costin se manifestă în voinţa de a explica mecanismul moral al istoriei – o istorie tragică – dezvăluind în firea domnilor eroarea ascunsă care duce, fatal, la prăbuşirea eroilor sau a imperiilor, eroare ale cărei consecinţe sînt semnalate (prin procedeul, frecvent, al anticipărilor[37]) în chiar momentul săvîrşirii ei. Istoricul „obiectiv" trebuie să se plaseze în punctul de echilibru al ochiului justiţiar, asumîndu-şi perspectiva legii imanente care pedepseşte, infailibil, eroarea tragică. Scrisă din această perspectivă, istoria – care leagă, prin înţelegere, începutul faptelor („firea") cu „fîrşitul" spre care ele conduc – devine cu adevărat o carte exemplară, propovăduind pilda canonică, dar explicînd, totodată, la modul moral, mecanismul tragic al existenţei. Elogiind ca valoare exemplară înţelepciunea, *Letopiseţul* lui Miron Costin e departe de a cultiva virtuţile eroice pe care le celebra cronica lui Ureche: Mihai Viteazul, erou recunoscut, este cea mai pură întrupare, în operă, a hybrisului, iar războiul este privit întotdeauna (la antipodul lui Ureche) dezaprobator, nu în gloria, ci în mizeria lui, tonul cronicarului oscilînd între compasiune şi ironie: „Să prăveşti moarte, să vezi osînda şi aşea de sîrg vărsare de sînge de oameni! Era trei iazuri de trupuri..."[38]; „Au plecat şi steagurile lui Vasilie vodă fuga, fără nici o nevoie, care încotro au stătut

---

[36] *Ibid.,* p. 200-201.
[37] Asupra anticipărilor, v. E. Negrici, *Op. cit.,* capitolul *Anticipare şi surpriză.*
[38] M. Costin, *Opere,* p. 193.

cu ochii, oilor, nu oşténilor sămănătoare oaste. Bieţii pedestraşi n-au apucat nici focul să-l sloboadze deplin, ce îndată, într-o clipală, cum s-ari dzice, ochiului, s-au înşirat steagurile lui Vasilie vodă pre Bahlui în gios cu fuga”[39]; „Slăbise léşii de hrană şi de desimea mare de trupuri să scornise mare putoare în tabăra lor, că nu mai biruia a căra trupurile în Nistru. Deci să scornise boale între oşteni şi mai vîrtos murea caii de o boală ce era în cai [...]. Şi boale să scornise multe în némţi şi în leşi şi mai ales boală de ventre, învăţaţi cu berea, cu horilcă şi acolo numai apa Nistrului era băutura, care este foarte grea la băutŭ”[40]. Ca o culme a ironiei, lupta de la Hotin, care-i îmbolnăveşte pe nemţii şi leşii obligaţi să bea apă în loc de bere şi horilcă, se încheie cu un tratat de pace, rezumat ironic de Costin („Pace veşnică de la turci să aibă crăiia leşască, niceodată oşti asupra ei să facă (iară ia, cum ţin)...”[41]) şi aduce, în loc de concluzii, imaginea unui tîrg între oştile duşmane, tîrg oricum mai profitabil decît războiul: „În 30 dzile a lui septevrie s-au făcut tîrgu, între leşi şi între turci; au cumpărat léşii mulţi cai turcéşti ieftini, corturi şi turcii de la leşi postav, pistoale”[42]. Trăind într-un veac antieroic, Miron Costin preferă eroismului – discutabil – al contemporanilor virtuţile spiritului, celebrînd (paradoxal din perspectiva istoriei) domnia înţeleptului Radu vodă, căci „Plutarhŭ, vestitŭ istoricŭ [...] dzice că hărnicia împăraţilor şi domnilor mai multŭ să înţelege din cuventele lor şi sfaturi grăite de dînşii [...] decît den războaie făcute de dînşii, că războaiele avuţiia şi prilejul vremii face mai de multe ori”[43]. Politica externă ideală e tot cea a lui Radu vodă care „păzindu-şi slujba direaptă cătră împărăţiie şi datoriia creştinească o păziia [...]. Deci, şi la turci credinţă, şi la creştini laudă avea, că toate era cu înţelepciune legate”[44]. Politica filopolonă binecunoscută a lui Costin nu-l împiedică să considere, în *Letopiseţ,* ca o supremă imprudenţă opoziţia armată făţişă a Moldovei împotriva Turciei: „de laudă este hie la care domnu să hie spre partea creştinească [...], însă cu

[39] *Ibid.,* p. 157.
[40] M. Costin, *Opere,* p. 81-82.
[41] *Ibid.,* p. 84.
[42] *Ibid.,* p. 85.
[43] *Ibid.,* p. 89.
[44] *Ibid.,* p. 91.

înţelepciune, nu fără socoteală şi fără temeiu, în loc de folosul ţării să-i aducă perire”[45]. Această duplicitate, care-l determină pe G. Călinescu să afirme că „Miron este machiavelist în politică”[46], trădează în fond intenţia de a salva autonomia Moldovei pe cale diplomatică. Atîta timp cît două mari puteri vecine (Polonia şi Turcia) se află în rivalitate, Moldova poate supravieţui jucînd rolul de mediator diplomatic. Slăbirea uneia din cele două puteri (declinul Poloniei, început în timpul ultimilor ani ai lui Vasile Lupu şi deplîns de Costin ca o catastrofă) rupe acest echilibru internaţional şi constituie o ameninţare directă pentru Moldova. Politica filopolonă a lui Miron Costin trebuie înţeleasă în limitele acestei concepţii a echilibrului puterilor[47]. Politician abil şi, în fond, realist, Costin preferă virtuţilor eroice (în care nu mai crede) soluţii diplomatice care mizează pe un echilibru politic al puterilor în răsăritul Europei. Soluţia politicianului concordă – cel puţin în acest punct – cu viziunea scriitorului[48] care, în vechea dispută pe tema supremaţiei spiritului sau a armelor, dă cîştig de cauză valorilor spiritului.

Neclintit în faţa „prilejurilor vremii”, opunînd timpului şi amăgirilor sorţii statornicia cugetului care-şi asumă, lucid, dimensiunea tragică a existenţei şi care judecă, din perspectiva ordinii încălcate, hybrisul, Miron Costin, cronicarul veacurilor de restrişte din istoria Moldovei a căror victimă tragică este, construieşte prin întreaga sa operă cel mai frumos elogiu al demnităţii spiritului şi al cuvîntului din vechea cultură românească.

---

[45] M. Costin, *Opere,* p. 66-67.

[46] *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent,* Buc., 1941, p. 23.

[47] O interpretare diferită dă D. Velciu, *Op. cit.,* pentru care ataşamentul lui Costin – omul pentru Polonia ar fi necondiţionat şi nelimitat, chiar dacă în cronică el apare limitat din considerente de „echilibru” (echilibru al cronicii? echilibrul, postulat, al viziunii ce *ţine să pară* – în interpretarea lui D. Velciu ţine doar să pară – obiectivă?).

[48] Separaţia om-operă e teza fundamentală a monografiei lui D. Velciu. Teza e demonstrată cu foarte bogate argumente – şi ea este, în fond, acceptabilă şi dintr-o perspectivă teoretică modernă (susţinută chiar de mari scriitori, formulată iniţial de Proust) care acceptă o posibilă noncoincidenţă între „eul profund” (creator) şi eul empiric.

TRAGICOMICUL SAU DESPRE ROATA NOROCULUI

În cea de a XXXIII-a legendă din *O samă de cuvinte,* Neculce narează pericolele care s-au abătut, la venirea lui Gheorghe Ştefan, asupra marilor boieri Toma şi Iordache Cantacuzino, prinşi, închişi, ameninţaţi cu execuţia şi salvaţi, în ultimul moment, de o întorsătură politică favorabilă: „Gheorghie Ştefan-vodă, după ce au prins pe Toma vornicul Cantacozino în Suceavă, l-au îmbunat pănă a aduce pre frate-său Iordachi Cantacozino din Ţara Leşască, cu giurămînt, de la Cameniţă. Şi apoi, prinzînd pre amîndoi fraţii, i-au închis pre amîndoi fraţii împreună cu doamna lui Vasilii vodă la Buciuleşti. Şi acolo multă groază le făcè şi umbla noaptea cu luntrea pre apa Bistriţii, de-i spărie că-i vor răsturna în Bistriţă. Şi le-au luat tot ce-au avut, şi sate, şi haine, şi odoară, şi haine, şi bucate, şi bani gata noaodzăci de mii de galbeni ungureşti. Şi au trimis pre armaşul cel mare, pre Hăbăşescul, să-i omoară. Ce Hăbăşescul nu s-au grăbit cu moartea. Şi au scris în doao rînduri Gheorghie Ştefan-Vodă la armaşul Hăbăşescul numai să-i omoară, şi tot n-au vrut să grăbească să-i omoare. Dar al triile rînd, scriind Gheorghii Ştefan-Vodă la armaşul Hăbăşescul numai să-i omoară, şi stînd cărţile gata pre masă, întru acel ceas au sosit un căpitan din Ţara Muntenească, anume Uşurelul, cu cărţi de la Constantin-vodă Băsărabă, domnu nou, poftind cu scrisoare pre Gheorghie Ştefan vodă să-i sloboadă pre acei doi boieri, să nu-i omoară. Iar de-i va omorî, vor strica prieteşugul, şi să fie gata de războiu [...]. Şi aşà *cu această tîmplare* (s.n.) i-au iertat Gheorghii Ştefan-vodă pre aceşti doi boieri şi le-au dat moşiile inapoi, iară altă nemică nu le-au dat ce le luasă”[1].

---

[1] Utilizăm ediţia I. Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei* şi *O samă de*

Povestea e departe de a fi doar o legendă a nestatornicelor vremi. Ea figurează şi în cronica lui Miron Costin, dar felul în care o relata Costin – deşi vădeşte *adevărul* faptelor povestite de Neculce – aduce o *interpretare* substanţial deosebită a lor, mărturie a viziunii cu totul diferite pe care cei doi cronicari o au asupra istoriei. Iată interpretarea faptelor amintite, în cronica lui Costin, în finalul naraţiunii despre salvarea fraţilor Cantacuzino: *„Singur Dumnedzău,* peste nădejdea omenească, *feréşte pre cei direpţi de primejdii* (s.n.), că ce oameni au fostu aceşti doi aicea în ţara aceasta, ales Iordache visternicul, fără scrisoarea mea credzu că va trăi numele lor în veci într-această ţară de pomenirea oameniloru, den omŭ, în omŭ”[2].

Ambele istorisiri pleacă de la faptele pe care cei doi cronicari le cunosc foarte bine, Costin pentru că le-a fost contemporan şi martor, Neculce pentru că este nepotul după mamă al vistiernicului Iordache, cel lăudat pentru dreptatea firii sale de Miron Costin. Dar Costin vedea în salvarea celor doi boieri un act al justiţiei divine, care apără şi premiază virtutea – chiar cînd virtutea e greu încercată de soartă –, în vreme ce Neculce nu vede, în aceleaşi fapte, decît o „tîmplare” (în care viteza demnă de pomenire a căpitanului Uşurelul nu e lipsită de importanţă). Justiţia divină nu are ce căuta în această lume de întîmplări; în schimb, interesează mecanismul întîmplării în sine – şi Neculce zăboveşte cu amănunte numeroase asupra celor doi timpi ai povestirii (nenorocirea şi mîntuirea eroilor), înregistrînd nu numai inventarul complet al averilor familiei Cantacuzino confiscate de Gheorghe Ştefan, ci, mai ales, rafinatele torturi psihice la care sînt supuşi prizonierii, imaginea de coşmar a detenţiunii ca o agonie prelungită, iar apoi mişcările de culise care premerg eliberarea lor.

Esenţializată, căutînd, dincolo de fenomene,

---

cuvinte, text stabilit, glosar, indice şi studiu introductiv de Iorgu Iordan, ed. a 2-a, Buc., ESPLA, 1959, p. 22-23.

[2] M. Costin, *Opere,* ed. P. P. Panaitescu, Buc., ESPLA,. 1958, p. 169.

împlinirea legii (morale şi divine), descifrînd deci în istorie mecanismul justiţiar al nomosului care sancţionează hybrisul şi premiază virtutea măsurii înţelepte, cronica lui Costin nu aduce gustul amănuntului (şi, mai ales, al amănuntului pitoresc), ci viziunea unei istorii prin excelenţă tragice. În schimb, lumea lui Neculce e departe de a mai fi guvernată de vreo lege. E o lume a contingenţei pure, în care acţionează „tîmplarea”, un univers al anomiei, liber de orice cauzalitate, morală sau divină. Dacă ne-am rezuma la povestirea comentată anterior, am putea bănui că indiferenţa lui Neculce pentru calitatea morală a victimelor lui Gheorghe Ştefan se datorează ostilităţii cronicarului (remarcată şi urmărită de Şerban Cioculescu[3]) pentru rudele sale din nobila familie Cantacuzino. Dar tocmai fraţii Toma şi Iordache (care apar, în „legenda” XXXIV, restituind de bunăvoie, din spirit de dreptate, moşiile Ceaureştilor, luate de ei în compensaţia bunurilor confiscate de Gheorghe Ştefan) nu pot servi ca argumente pentru ostilitatea lui Neculce faţă de Cantacuzini. Calitatea morală (recunoscută în acest caz şi de Neculce) a eroilor povestirii XXXIII ar fi îndreptăţit interpretarea istoriei lor ca o manifestare a justiţiei divine. Dacă această interpretare nu apare la Neculce, nu e din cauza ostilităţii faţă de familia Cantacuzino, ci e pentru că în cronica sa (în ciuda unor momente izolate, care perpetuează exterior şi ineficient tiparele explicative ale lui Costin[4]), cauzalitatea morală a încetat să funcţioneze în ordinea istorică. Neculce e atras, de aceea, mai ales în *O samă de*

---

[3] Ş. Cioculescu, *Ion Neculce şi Cantacuzinii*, în *Varietăţi critice*, Buc., EPL, 1966, p. 86-92.

[4] G. Călinescu a comentat efectul comic pe care îl au plîngerile lui Neculce asupra sorţii Moldovei, dărăpănată de domni răi, plîngeri plasate în concluzia unor portrete caricaturale, context ce anulează gravitatea lamentaţiei şi-i dă cronicii o „complexitate pamfletară făcută din ciudă şi vaiete”, pentru că „Niculce e bîrfitor, răutăcios ca bătrînii, încondeietor bufon al lucrurilor, aşa că pagina întreagă e o comedie înaltă alunecînd de la reaua cîrcotire la patriarhala plîngere” (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Buc., 1941, p. 29).

cuvinte, dar nu numai aici, de aspectul aventuros al existenţei şi de spectacolul capriciilor sorţii. Două scurte naraţiuni din acest ciclu vorbesc despre Safta, soţia lui Gheorghe Ştefan; în povestirea XXIX ea e „o giupînească, săracă, frumoasă, tînără", ,,tîlnită" de Gheorghe Ştefan, pe atunci boier „văduvoiu", şi constrînsă de el să-l ia de bărbat. Forţată să se mărite, giupîneasa frumoasă şi săracă din neamul Boieştilor ,,au agiunsu de au fost şi doamnă"[5]. Dar această – nesperată şi cam silnică – ascensiune socială e un capriciu al norocului nestatornic, pentru că povestirea XXXV revine asupra doamnei Safta, acum părăsită de bărbat, şi recapitulează destinul frumoasei giupînese, jucărie a fortunei: „Iară pre doamna lui Gheorghii Ştefan-vodă, pe Safta, ce o luasă cu sila, precum s-au scris mai sus, o urîsă Gheorghie Ştefan-vodă, umblînd prin ţări streine, şi au trimis-o în ţară, aice, pănă a nu muri el. Şi el ş-au fost luat o slujnică ţiitoare dintru aceli ţări streine. Iar doamna Safta au trăit aice în ţară cu multă vreme şi după moartea lui Gheorghii Ştefan- vodă"[6]. În altă parte (povestirea XIX), un tătar ne-norocos ucide (în loc să se-mbogăţească luîndu-l prizonier) pe „hatmanul" leşilor Jolcovschii [....] precum scrie şi letopiseţul. Numai (urmează adaosul conform moralei neculciene) tătarul nu l-au ştiut că este Jolcovschii, hatmanul leşilor. Ce după ce l-au omorît, au găsit ceasornicul, în sîn, de aur cu diimanturi. Şi aflînd tătarul că au fost hătmanul leşescu, să fie dzis tătarul acela că *nu trebuieşte să trăiască omul în lume, dacă nu va avè nărocu* (s.n.), şi să să fie giunghiiat sîngur"[7].

„Nărocul" şi „tîmplarea" guvernează şi destinul, atît de aventuros, al spătarului Milescu, eroul celei mai ample povestiri din *O samă de cuvinte* (XLI). „Preînvăţatul" şi „cărturarul" Milescu, ce „era mîndru şi bogat şi umbla cu povodnici înainte domneşti, cu buzdugane şi cu paloşe, cu soltare tot sîrmă la

---

[5]Neculce, *Op. cit.,* p. 21.
[6] I. Neculce, *Op. cit.,* p. 23.
[7] *Ibid.,* p. 15.

cai”[8], favorit răsfăţat al lui Ştefăniţă vodă, unelteşte împotriva domnului său, este prins şi pedepsit – ca aspirant la tron – prin tăierea nasului (amănunt: încă ţinînd la favoritul nerecunoscător, Ştefăniţă-vodă „n-au vrut să-l lase pe calău să-i taie nasul cu cuţitul lui calău, ce cu hamgeriul lui Ştefăniţă-vodă i-au tăiat nasul”[9] – ultim, reticent şi involuntar ironic semn de cinstire). „După aceea, Nicolai Cîrnul (porecla, prompt apărută, se substituie numelui, definind noul statut al personajului) au fugit în Ţara Nemţească”, supunîndu-se unui tratament chirurgical cu efecte miraculoase şi cu amănunte pitoreşti, înregistrate avid de cronicar: „/î/i tot slobodziè sîngeli din obraz şi-l boţiè la nas, şi aşè din dzi în dzi sîngele să închega, de i-au crescut nasul la locŭ”[10]. Deşi urma pedepsei domneşti e anulată de tratamentul doftorului neamţ, destinul Milescului (numit în continuare, constant, Cîrnul) pare definitiv pecetluit. Şi totuşi, aventurosul cărturar, ajuns la Moscova preceptor al ţareviciului Petru, recîştigă favoarea norocului şi preţuirea stăpînilor lumii, ajungînd, în preajma ţarului Alecsii Mihailovici, „la mare cinste şi bogăţie”. Sol al ţarului la „marele împărat al chitailor”, Milescu se întoarce dăruit cu „un blid plin de pietri scumpe şi un diiamant ca un ou de porumbu”. Pe culmile acestei înalte cinstiri intervin însă din nou capriciile norocului; „şi întorcîndu-să pe drum înapoi *s-au tîmplat* (s.n.) de au murit împăratul Moscului, iar senatorii de la Moscu i-au ieşit întru întîmpinare şi i-au luat aceli daruri şi tot ce au avut şi l-au făcut surgun la Sibir”[11]. Pentru a doua oară, norocul îl părăseşte pe Milescu şi îl aruncă, exilat, în îndepărtata Siberie. Căderea e tot atît de trecătoare ca şi înălţările; Petru, discipolul Milescului, ajunge ţar, îşi aminteşte de dascălul exilat şi îl recheamă la curte, restituindu-i bunurile confiscate de senatori şi ridicîndu-l – *„iar!”* – în rang şi cinste („l-au luat iară în dragoste şi milă

---

[8] *Ibid.*, p. 26-27.
[9] *Ibid.*, p. 27.
[10] *Ibid.*, p. 27.
[11] I. Neculce, *Op. cit.*, p. 28.

şi l-au pus iar sfetnic”[12]). Semn al cinstirii „Cîrnului” – simetric tăierii nasului cu hamgerul domnensc –, „cînd au ras barbeli, împăratul, a moscalilor, atunce cînd s-au schimbat portul, atunce sîngur împăratul i-au ras barba cu mîna lui”[13]. Favorit domnesc pedepsit pentru trădare cu tăierea nasului; favorit imperial exilat în Siberia şi readus, apoi, la Moscova ca sfetnic al marelui ţar Petru, – existenţa aventuroasă a preaînvăţatului boier Milescu Cîrnul ilustrează exemplar imaginea nestatornicei roţi a norocului, care pare să domine, din umbră, biografia eroilor lui Neculce. *O samă de cuvinte* ilustrează astfel imaginea a două universuri care se succed: nostalgia timpilor eroici se traduce în ciclul legendelor despre Ştefan cel Mare, aproape toate legende ale *întemeierii,* ale impunerii ordinii într-un spaţiu originar, încă nesupus vreunei legi (întemeieri de mănăstiri şi biserici, de locuri de pomenire – Dumbrava Roşie –, întemeieri de neamuri – Movileştii –, dar şi întemeieri de legi şi obiceiuri); acestui univers eroic al întemeietorilor îi urmează, în epocile mai tîrzii, un univers al aventurii care anulează scurta domnie a legii şi reinstaurează stăpînirea „nărocului” şi a „tîmplării”. Legenda se converteşte acum în povestire aventuroasă sau în anecdotă.

În fond, acesta e şi universul *Letopiseţului,* cu nesperate înălţări pe culmile norocului (înalte ranguri boiereşti sau tronul chiar), cu neaşteptate maziliri, cu morţi năpraznice care, în relatarea lui Neculce, n-au nici grandoare, nici fior tragic, ci sînt, şi ele, „tîmplări” (chiar cînd e vorba de cumplita dramă a lui Brîncoveanu şi a fiilor săi). Portretizîndu-l pe Neculce, Valeriu Cristea observa ca definitorii pentru structura sa psihică „insensibilitatea în faţa grandorii”[14], „impermeabilitatea cronicarului la sentimentele intense şi mari”[15] şi, consecutiv, lipsa unei viziuni tragice

[12] *Ibid.,* p. 28.
[13] *Ibid.,* p. 28.
[14] V. Cristea*, Introducere în opera lui Ion Neculce,* Buc., Minerva, 1974, p. 27.
[15] *Ibid.,* p. 57.

într-o cronică ce consemnează evenimentele unei epoci tragice[16]. Dominat de „nostalgia spaţiului închis, ocrotit”[17], Neculce *„atenuează”* tragismul scenelor descrise, la nivelul povestirii, printr-o tehnică de „amortizare”, în care comparaţia sau epitetul „lucrează în sensul configurării unui univers familiar”[18]. Foarte interesanta interpretare a lui Valeriu Cristea explică lipsa viziunii tragice în cronica lui Neculce prin structura psihică a autorului. Am putea adăuga acestei interpretări o alta, care ar completa tabloul psihismului individual, oferit de V. Cristea, cu o descifrare a *Weltanschauung*-ului cronicarului în discuţie. Or, termenul definitoriu în universul cronicii lui Neculce este, ca şi în *O samă de cuvinte,* lipsa legii. De aici, atenţia pe care cronicarul o acordă celor mai neaşteptate şi mai abrupte schimbări de soartă, indiferent dacă ele sînt fericite sau nefericite. Mare şi inexplicabilă e mila Domnului cu Iliaş, fiul lui Alexandru-vodă şi subiect al unei neaşteptate şi fericite întîmplări care-l ridică, din sărăcie şi din teama de creditori, pe tronul Moldovei: „Mergè şi Ilieş-vodă după oasele tătîne-său la îngropare, cu multă grijă şi frică de datornicii tătîne-său, să nu-l prinză, să-l închidză. Şi *tîmplîndu-să* (s.n.) într-acel ceas de l-au tîmpinat, cu oasele ducîndu-le la gropniţă, un om împărătescu, şi *tîmplîndu-să* (s.n.) la acea întrebare a împăratului de domnii mazîli de Moldova, iar acel omŭ împărătesc, *cine-ar fi fostu* (s.n.), au dat samă c-au văzut acmu pe Ilieş mergînd după oasele tătîne-său. Şi aşè îndată au răpedzit împăratul un ceauş, de l-au luat de la îngroparea tătîne-sâu şi l-au dusŭ la saraiu, de l-au îmbrăcat cu căftan de domnie [...]. Iară *păn-a-l îmbrăca cu căftanul, foarte rău să spăriiase, că nu ştie la ce-l duce şi la ce* (s.n.). Ce mila dumnedzăiască este mare, de bucură pe om cîndu nu gîndeşte”[19].

---

[16] *Ibid.,* p. 143.
[17] *Ibid.,* p. 120.
[18] *Ibid.,* p. 122, 145.
[19] I. Neculce, *Op. cit.,* p. 39.

„Tîmplarea” ia locul cauzalităţii istorice. Duca vodă, care aşteaptă să fie căftănit pentru slujbele aduse sultanului, se trezeşte mazilit, închis şi la un pas de moarte; „Numai, nărocul lui s-au tîmplat o blană de hulpe de mosc neagră, pre bună şi scumpă. Ş-acee i-au scos capul...”[20]. „Nărocirea” lui Dumitraşcu vodă, care-l scapă cu zile, ia forma unui „hamger de mare preţ” pe care „au apucat de [l-] au dăruit (...) vezirului”[21]. Dar cînd nărocul (fie sub chip de hulpe de mosc, fie sub chip de hamger preţios) nu „se tîmplă” la vreme, destinul favorabil (sau marea milă a Domnului) nu mai apără eroul, căruia i se ia „căftanul din spate” şi uneori şi capul de pe umeri. De pe tron se nimereşte foarte uşor „în here”, fără ca vreun motiv anume să explice aceste jocuri răutăcioase ale sorţii nestatornice. Tocmai de aceea, înscăunarea lui Ilieş vodă sau mazilirea lui Antonie Ruset (domn bun şi nevinovat), a lui Dumitraşcu Cantacuzino (caricaturizat în tonalităţi pamfletare), a lui Duca vodă (cel lacom, rău şi „groaznic”) etc., la fel de inexplicabile prin reducerea întîmplării la o legitate istorică ascunsă, sînt evenimente trăite, toate, de cronicar, ca spectacol. În ciuda afirmaţiilor cronicarului, în ciuda aerului său de sfătoşenie, istoria nu mai e o carte de învăţătură (pentru că ea nu mai poate descoperi legea şi nu mai poate da norme de conduită), ci devine, în fond, o culegere de întîmplări aventuroase şi de anecdote. Învăţăturile pe care istoria le-ar putea da domnilor? Iată un domn înţelept: Constantin Cantemir (cel care „carte nu ştiè, ce numai iscălitura învăţasă de o făcè”[22]): îndemnat de boieri să se-nchine la leşi, „nu s-au potrivit. Una, că ştiè rîndul leşilor, că-i slujise, a doao, îi era ficiorul la Poartă zălog, Antohie vodă bezădeaoa. Ce nu-i da mîna. [....] Şi cu aceasta *au nemerit* (s.n.) de i-au ieşit mare laudă de la turci”[23]. Amatorul de înţelepciune culeasă după model istoric să ia

---

[20] I. Neculce, *Op. cit.*, p. 43.
[21] *Ibid.*, p. 92.
[22] *Ibid.*, p. 93.
[23] *Ibid.*, p. 98.

aminte: dacă îţi cunoşti prea bine vecinii ca să ai încredere în ei şi, mai ales, dacă din interese de familie „nu-ţi dă mîna” să trădezi, s-ar putea întîmpla să „nimereşti” politica cea mai înţeleaptă. Faptul că Neculce îl amestecă uneori pe Dumnezeu în aceste încurcate socoteli ale întîmplării n-ar trebui să-l înşele pe cititorul atent la circumstanţele, cel puţin dubioase, în care se manifestă, adesea, mila Domnului: „Numai Dumnedzeu este mult milostiv, iar apoi de sîrgu întoarce mila sa, că îndată s-au războlit Grigorii vodă şi au murit. Nărocul Cantacuzineştilor! Dzicu unii să să fi agiunsu Cantacuzineştii cu un doftor şi să-l fie otrăvit”[24]. În altă parte, Dumnezeu ,,s-au mînietu” pe mazilitul Mihai vodă şi „i-au luat darul”. Interesant de văzut despre ce dar e vorba: „Şi acum 8 ani, di cînd s-au mazilit, i-au stătut norocul, săracul, tot împotrivă, de-au rămas tot amăgit şi di o parte şi di altă. Iar *mai înainti el era putincios să amăgească pi alţii* (s.n.), iar nu alţii pi dînsul”[25] – ceea ce reprezintă deci, pentru Neculce, un „dar” divin şi un semn de netăgăduit al milei lui Dumnezeu. „Providenţialismul” lui Neculce[26] are, orice s-ar zice, farmecul ineditului!

În ciuda descripţiilor cu aparenţe realiste, universul lui Neculce este structural baroc. Corespondentul cronicii sale, într-o ordine a „literarului”, ar fi *tragicomedia,* specie prin excelenţă barocă. Tema fundamentală a cronicii este nestatornicia norocului într-un univers al anomiei. Nestatornicia marchează şi *personajele* neculciene, nu numai destinul lor. În fond, nu despre o „evoluţie” a personajelor e vorba în portretele lui Neculce (căci personajele nu au o lege interioară care ar face evoluţia posibilă), ci de o perpetuă *metamorfoză,* vădind nestatornicia *firii* omeneşti. De la o domnie la alta sau de la un moment la altul, firea domnilor se

[24] I. Neculce, *Op. cit.*, p. 52.
[25] *Ibid.*, p. 340.
[26] Susţinut de Ş. Cioculescu, pentru care Neculce uneşte providenţialismul cu fatalismul oriental (v. *La bicentenarul lui Neculce,* în *Varietăţi critice,* p. 74) şi respins de Valeriu Cristea, *Op. cit.*, p. 123.

schimbă atît de spectaculos[27], încît singura înţelepciune este să nu te încrezi în nici una din aceste înfăţişări tranzitorii şi nesubstanţiale: „Socotiţ acmu, fraţilor boieri, firile domnilor! Să potriveşti cu linul mărilor şi cu săninul ceriului. Cînd nu gîndeşti, să tulbură mările şi ceriul noureadză. Aşè sînt şi hirile domnilor. Cînd trage omul nădejde de bucurie, atunce vine la scîrbă”[28]. În lumea lui Miron Costin, ironiei destinului i se opunea statornicia hirii oamenilor şi statornicia cuvîntului. La Neculce, firea umană – nu numai a domnilor – e atinsă şi ea de morbul nestatorniciei. Fiinţa umană intră astfel, prin destin şi natură, în zodia instabilităţii baroce. Aceeaşi sensibilitate barocă se manifestă şi în gustul pentru spectacol, pe care l-au remarcat mai toţi comentatorii lui Neculce, pe care l-am amintit şi noi[29].

Lipsit de măsura legii (singura care ar putea constitui un criteriu de valorizare a existenţei), universul lui Neculce, atît de apropiat în timp şi atît de diferit prin structură de cel al lui Miron Costin, este lipsit de grandoare, este lipsit de tragism, dar nu şi de gustul ororii (dovadă, printre altele, interesul pentru torturile rafinate la care sînt supuşi fraţii Cantacuzino)[30]. Lipsa legii – a elementului de constrîngere şi ordonare inteligibilă a universului – are, însă, în ordine literară, consecinţe fericite. Liber de obsesia costiniană a esenţelor, Neculce manifestă o curiozitate vie pentru toate

---

[27] Un exemplu, celebru, din multele care se pot aduce, îl oferă metamorfozele lui Dimitrie Cantemir, în tinereţe „nerăbdătoriu şi mînios, zlobiv la beţie” (p. 205) – domn lăudat – exilatul revenit la firea dintîi, „încă şi mai rău şi iute la beţie” (p. 257). Despre portretele-biografii ale lui Neculce, Doina Curticăpeanu, *Orizonturile vieţii în literatura veche românească*, Buc., Minerva, 1975, p. 94-103.

[28] I. Neculce, *Op. cit.*, p. 335.

[29] Despre instabilitate şi despre gustul spectacolului ca două caracteristici fundamentale în sensibilitatea şi arta barocă, trăsături puse, emblematic, sub semnul lui Circe şi Proteu (metamorfoza) şi sub semnul păunului (spectaculosul ornamental), v. Jean Rousset, *Literatura barocului în Franţa. Circe şi păunul*, trad. C. Teacă, Buc., Univers, 1976.

[30] Despre obsesia barocă a ororii, J. Rousset, *Op. cit.*, cap. *Spectacolul morţii.*

întîmplările (oricare întîmplare ar putea deveni eveniment) şi se opreşte cu aviditate asupra amănuntelor existenţei fenomenale (de la preferinţa lui Dabija vodă pentru vinul băut în oală de lut la proteza încleiată şi descleiată cu încrop a lui Dumitraşcu Cantacuzino şi la suleimanurile Aniţei, fata de rachieriţă, ţiitoarea sa)[31]; liber în fond (chiar dacă nu şi în declaraţiile de principii) de cultul cronicăresc al adevărului, Neculce deformează realitatea, făcînd-o expresivă. Lumea lui Neculce nu mai e mediul transparent şi rarefiat prin care se manifestă Legea; opacă faţă de Idee, ea trăieşte pitoresc, în sine, organizată subiacent (nemărturisit şi, probabil, inconştient) nu de principiul istoric al adevărului, ci de principiul poetic al verosimilului.

Trădînd istoria, Neculce face, fără să vrea, fără să ştie sau, poate, doar fără să mărturisească – artă.

[31] Gustul pentru amănuntul pitoresc dă impresia de realism a cronicii lui Neculce şi ascunde structura profund barocă a lumii sale.

MONOCHEROLEOPARDALUL

Cînd, în prefaţa *Istoriei ieroglifice,* Cantemir atrage atenţia cititorului că, precum „moimîţa omului, aşé eu urmele lui Iliodor, scriitorului *Istoriii ethiopiceşti,* călcînd, mijlocul istoriii la început şi începutul la mijloc [...] să stea am făcut”[1], el nu dă doar o regulă de lectură, ci încearcă să legitimeze, printr-un model cunoscut şi acceptat, un procedeu de construcţie caracteristic nu istoriei, ci eposului. În locul lui Heliodor, ar fi putut să-l citeze, cu egală îndreptăţire, pe Homer, sau pe Vergiliu, căci tipul de construcţie pe care Cantemir îl utilizează rupe linearitatea cronologică a istoriei printr-o inversare de planuri temporale, caracteristică epopeii în formele ei originare. Procedeul, un fel de rememorare[2], constă în întreruperea naraţiunii şi întoarcerea, prin intermediul amintirilor evocate de eroul central în faţa unor personaje-martor, spre un timp al originii acţiunii în desfăşurare. Evenimentele evocate constituie obîrşia, cauza primă a prezentului pe care îl explică, – de unde necesitatea reliefării lor prin schimbarea naratorului (cu un narator implicat, care e unul dintre personaje) şi prin

[1] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică,* ed. îngrijită şi studiu introd. de P. P. Panaitescu şi I. Verdes, Buc., EL, 1965, vol. I, p. 4.

[2] Procedeul, asupra căruia Cantemir însuşi atrage atenţia cititorilor săi învăţaţi cu cronologia letopiseţelor, a fost adesea comentat; discuţia, orientată la început spre studiul izvoarelor, s-a îndrumat în ultima vreme spre reliefarea aspectului de tehnică literară, urmărit de Elvira Sorohan *(Cantemir în cartea hieroglifelor,* Buc., Minerva, 1978, p. 193-199) din perspectiva tipurilor de anacronii – aici, „analepsa” – studiate, pentru structura discursului literar, de Gérard Genette, (*Discours du récit.* I. *Ordre,* în *Figures* III, Paris, Seuil, 1972, p. 78-105). Din păcate, autoarea rămîne la afirmarea valorii epice a procedeului, fără a-i urmări funcţionalitatea şi efectele particulare în contextul dat. Funcţia rememorărilor în epopee (adică în discursul epic originar), am urmărit-o în *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic,* Cluj, Dacia, 1974, p. 209-211.

poziţia centrală, privilegiată, pe care o ocupă în cadrul structurii epice. Tipul de construcţie epică folosit în *Istoria ieroglifică* în umbra autorităţii lui Heliodor este similar celui din *Odiseea* sau *Eneida:* ca şi Ulise la curtea lui Alcinous, ca şi Enea la curtea Didonei, Inorogul se întoarce, în prezenţa Şoimului, spre cele ce sînt, pentru Cantemir, „începătura lucrului" sau „cele mai vechi şi mai de demult începuturi"[3].

În felul acesta, prin procedeul rememorării, în centrul *Istoriei ieroglifice* este plasată povestea unuia dintre cele mai tulburătoare personaje ale lui Cantemir, Monocheroleopardalul, oaia devenită pardos, adică povestea singurei jivine care şi-a schimbat, prin voinţă proprie şi prin acţiune, firea. Dacă ne mulţumim să vedem în *Istoria ieroglifică* un pamflet politic sau o istorie în travesti animalier, povestea Monocheroleopardalului nu e decît transpunerea în registru alegoric a spectaculoasei ascensiuni politice a lui Constantin Cantemir. Dar o asemenea rapidă schimbare de stare socială este ea însăşi, pentru D. Cantemir, punct de pornire al unei meditaţii asupra raportului dintre firea (sau natura) şi destinul social al fiinţei umane. O meditaţie pe o temă tradiţională, prezentă în literatura română şi în subtextul *Letopiseţului* lui Miron Costin. Dar diferenţa de atitudine pe care cei doi scriitori o aduc faţă de problema realizării prin acţiune a naturii umane este frapantă, şi ea ni se pare extrem de instructivă pentru definirea unei schimbări de mentalitate. Pentru Miron Costin, ierarhia socială este o emanaţie divină[4]; ca atare, ordinea socială e imuabilă şi ei trebuie să-i corespundă, într-o coincidenţă perfectă, ordinea morală, ambele reflectînd o riguroasă ierarhie a naturilor sau „hirilor" umane. Personajele lui Miron Costin au „hire de boier" sau „hire de domn" şi ele nu îşi pot trăda, nepedepsite, natura, încercînd să ocupe în ierarhia socială un loc mai înalt decît cel

---

[3] D. Cantemir, *Op. cit.*, vol. II, p. 40-41.

[4] Nu numai domnia, ci şi instituţia politică a sfatului este, la Miron Costin, de drept divin: „Că pentru aceia au dat Dumnedzău să aibă împăraţii, craii, domnii, cîrmuitorii ţărilor să aibă svetnici pre lîngă sine..." (*Opere*, ed. P. P. Panaitescu, ESPLA, 1958, p. 122).

care li se cuvine conform firii lor prestabilite şi imuabile. Materia *Letopiseţului* este, în mare măsură, tocmai analiza unui larg şir de erori tragice care tulbură divina ierarhie a lumii ducînd spre „cumplite aceste vremi de acmu”[5]. Sinonimia ideală între *rang* şi „hire” dovedeşte că, pentru Miron Costin, conceptul de *fire* are o semnificaţie supraindividuală, categorială. Individul nu are decît libertatea de a-şi cunoaşte „hirea” prescrisă prin rang, reeditînd cu înţelepciune, conform pildelor canonice, tiparul ideal al categoriei căreia îi aparţine.

O asemenea sinonimie între natura individuală, redusă categorial, şi rangul social pare să funcţioneze, pînă la un punct, şi în *Istoria ieroglifică.* Jivinele lui Cantemir sînt riguros clasificate în trei „tagme”: puternice animale de pradă în tagma întîia, animale „carele pre cît sînt vînătoare, pre atît pot şi vîna" în tagma a doua şi, în sfîrşit, în „a triia tagmă şi céle mai de jos praguri [...], jiganiile şi păsările carile *în sine vreo putere nu au, nici duh vitejesc sau inimos poartă* (s.n.), ce pururea supuse şi totdeauna în cumpăna morţii dramul vieţii li se spîndzură”[6], Apartenenţa individului la una din cele trei „tagme” e dată de natura sau „hirişia” lui, a cărei esenţă ideală o rezumă *numele,* „de vréme ce *tot numele hiriş scurtă hotărîrea lucrului* ieste”[7]. Desemnînd, *sub specie ideae,* apartenenţa individului la categorie, „hirişia să cuvine totului, fieştecăruia şi pururea”, determinînd „agonisirea”, ca o emblemă a calităţii prin excelenţă definitorie, a „numelui neamului”[8]. Reducţia individului la categorie face de-altfel posibil tipul de alegorie din *Istoria ieroglifică,* în care personajele primesc numele unor *speţe* animale, rezervîndu-li-se eroilor de excepţie – precum Inorogul – rolul unor animale fabuloase, deci libere faţă de ordinea naturii, adică *lipsite de specie.*

Dacă în romanul lui Cantemir se produc (ca şi în

[5] M. Costin, *Op. cit.*, p. 42.
[6] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică* ed. cit., vol. I, p. 33.
[7] *Ibid.*, vol. I, p. 110.
[8] *Ibid.*, vol. I, p. 62.

Letopisețul lui Costin) neconcordanțe între tagma căreia unul dintre personaje îi aparține prin „hirișia" lui și rolul pe care același personaj ajunge să-l ocupe în ordinea lumii, faptul nu determină modificări în natura individului, ci – ca și la Costin – perturbări în ordinea lumii. Prigonirea și prinderea Inorogului e declanșată, în ultimă instanță, de o asemenea anomalie, pentru că ea se datorează Corbului, „carea măcar că era din tagma a doua, însă *cu o întîmplare* (s.n.) pre acea vreme epitrop Vulturului era"[9]; dar dezordinea declanșată de această anomalie ia înfățișarea unei catastrofe cosmice, dezrădăcinînd lumile și răvășind zodiile, căci bocetul universului la prinderea Inorogului schițează un timp apocaliptic, al Corbului-Anticrist: „Tot dobitocul ceresc glasul să-și sloboază [...]. Cloșca puii răzsipească, Lebăda Lira să-și zdrobască, Leul răcnască, Taurul mugească, Aretele fruntea să-și slăbască, Racul în coajă neagră să să primenească, Capricornul coarnele să-și plece, Péștii fără apă să să înece, Gemenii să să desfrățască, Fecioara frumsétă să-și grozăvască, cosița galbănă în neagră vopsască, Scorpiia ascuția acul să-și tîmpască, Streletul arcul frîngînd, ținta nu lovască, Cumpăna dreptatea nu mai arete, Apariul topască-să-n séte [...] Singur numai Corbul vesel [Corbul, „animal" neceresc, adică nezodiacal] crăngăiască [...] Stihiile toată tocmirea să-și piardză, orînduiala lumii în veci să nu mai vadză, toate îndărăpt și-n stînga să să-nvîrtejască, de jeale să să uluiască, de ciudă să să amurțască [...] Munți, crăpați, copaci, vă despicați, pietri, vă fărîmați!"[10]. Rod al *întîmplării,* domnia Corbului e o încălcare a ordinii legice și nicidecum semn sau rezultat al modificării de natură a personajului incriminat, că firea în lucruri nu în céle ce-și răduce, ce în céle ce ieste să socotește. (Că tîmplările, precum vin așé să și duc, deasupra ipohimenului, nicicum ființa stricîndu-i")[11]. O anomalie similară, de astă dată comică prin natura caricaturală a personajului-marionetă, reprezintă domnia

---

[9] *Ibid.,* vol. I, p. 55.
[10] D. Cantemir, *Op. cit.,* vol. 11, p. 137-139.
[11] *Ibid.*, vol. I, p. 68; în glosar (I, p. 26), „ypohimenul" e definit, aristotelic, drept „lucrul ce dzace supt altul, ca cum ieste materia supt formă".

– impusă de Corb – a Struţocamilei. „Săraca Struţocamila" „în capul ai căriia soarele lucru împotrivă au lucrat" (ajutat, ce-i drept, şi de firea ciudatei jigănii hibride – „ce ea poate fi din fire capul uscat avînd...") este fiinţa cea mai nepotrivită pentru rangul de epitrop; dovadă, suita de memorabile răspunsuri pe care le dă, în marele sfat al animalelor, la întrebările privind propria-i natură („Eu sînt un lucru mare şi voiu să fiu şi mai mare..."), răspunsuri ce culminează cu cel dat la întrebarea (vizînd o minimă cunoaştere de sine) *cum te cheamă*?; „Eu pe mine niciodată nu mă chem [...], ce alţii pe mine «o, dumneata» mă cheamă"[12].

Ca şi Corbul, ca şi Struţocamila, Monochero-leopardalul ajunge să joace un rol pentru care nu era destinat prin naştere, ieşind în afara tagmei lui, – cea a jigăniilor „lipsite de duh vitejesc sau inimos". Şi totuşi, ascensiunea Monocheroleopardalului, recapitulată de Inorog în faţa Şoimului, are o cu totul altă semnificaţie decît întîmplătoarea – şi aberanta – ascensiune a Corbului sau a Struţocamilei. Povestea Monocheroleopardalului e prefaţată de Inorog printr-o dezbatere a raportului dintre determinare şi libertate, dezbatere menită să pună în evidenţă – pornind de la teza canonică a liberului arbitru – deplina libertate de voinţă şi de acţiune a fiinţei umane: „Toate lucrurile fireşti cîte soarele véde [...] fără pricinitorul clătirii lor nu numai a nu fi, ce aşéşi a să gîndi pot. Una numai şi acéia singură *slobodă voinţa muritorilor* ieste, carea fără nici o pricină şi fără altă îndemnare a sa hirişă clătire are şi *singură şie şi clătitoriu şi clătire a-şi fi şi a-şi face poate*" (s.n.)[13]. În opoziţie cu obiectele naturii, care există doar în conformitate cu o determinare ce le rămîne exterioară, fiinţa umană se bucură de o deplină libertate în a se autodetermina. Iată o afirmaţie pe care nici exemplul Corbului, nici cel al Struţocamilei – naturi „categoriale" – nu ar putea-o susţine. În schimb, povestea Monocheroleopardalului este istoria unor

[12] D. Cantemir, *Op. cit.*, vol. I, p. 76-79.
[13] *Ibid.*, vol. II, p. 38.

„preobrajenii” – a unor „schimbări la faţă” – care ilustrează în mod exemplar teza libertăţii umane, adică a libertăţii individului de a-şi depăşi „categoria” (şi, deci, natura prestabilită), devenind, din simplă creatură, creator al destinului său. „Zămislit oaie”, eroul istorioarei este, iniţial, „şi la chip, şi la fire, mieluşel”, menit prin natură (prin *chip* şi *fire)* să ajungă doar „în fruntea a tuturor areţilor”[14]. Dar berbecelui bătăios îi iese în cale, *întîmplător*[15], o aventură puţin obişnuită: în fapt de seară „cînd dziua cu noaptea să îngîna”, aretele confundă „un lup vrăjmaş şi lacom din fire”, venit să atace turma, cu un berbec dornic de luptă. Graţie acestei confuzii, el va întîmpina lupul „ca pe un arete” şi îl va birui în luptă. Fericita aventură ar rămîne fără consecinţe („că tîmplările, precum vin, aşé să şi duc deasupra ipohimenului, nicicum fiinţa stricîndu-i”), dacă eroul n-ar transforma întîmplarea în prilej de *cunoaştere:* abia „mai târdziu, vitejia ce făcusă cunoscînd”, personajul trăieşte prima sa metamorforză, schimbîndu-şi natura de oaie şi „luînd firea lupului”. În cazul Monocheroleopardalului, *„întîmplarea”* are doar rolul de a-i prilejui eroului cunoaşterea propriei libertăţi. E o cunoaştere la care nici Corbul (ajuns epitrop din întîmplare, dar rămas tot Corb), nici Struţocamila (care nu-şi cunoaşte pînă la sfîrşit numele), nu ajung, rămînînd, şi unul şi celălalt, la vechea lor natură „categorială” dată prin naştere.

După prima „preobrajenie”, berbecele devenit lup îşi construieşte o biografie şi îşi propune un destin. Se va măsura, rînd pe rînd, cu duşmani tot mai puternici şi, biruindu-i, îşi va modifica natura, îmbogăţind-o cu „duhurile” celor învinşi; „Aşédară, toate firile într-una boţind, blîndeţea oii, înţelepciunea lupului, cunoştinţa pardosului, greuimea filului, iuţimea inorogului şi vîrtutea leului în sine nebetejite şi

---

[14] D. Cantemir, *Op. cit.*, vol. II, p. 42.

[15] Despre accepţiile umaniste ale termenilor de *întîmplare* şi noroc la D. Cantemir, v. lucrarea, fundamentală, a lui Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir şi umanismul,* Buc., Minerva, 1972 (cap. *De fortuna).*

nesmintite le feriia şi, din dzi în dzi încă mai adăugîndu-le, la stepăna cea mai de sus le înălţa şi le suia”[16]. Personajul astfel zămislit – prin cunoaştere şi acţiune – nu mai e nici oaie, nici lup, nici pardos, nici leu; el nu mai e, în fond, reductibil la nici una din categoriile naturii, pe care le însumează însă într-o creaţie proprie. Metamorfozele personajului sînt sintetizate într-o nouă natură, consfinţită prin dublul nume pe care el – nenumit la început – şi-l va atribui singur: „Firi, duhuri şi puteri ca acestea născutul miel în sine strîngînd şi alcătuind, în doaă hirişe numere şi le-au împărţit: Provatolicoelefas, altul Monocheroleopardalis”[17].

Este demnă de atenţie insistenţa cu care Cantemir revine, în finalul istorioarei, asupra unui amănunt-cheie: Monocheroleopardalul este – ni se reaminteşte – „născutul miel”. Biografia Monocheroleopardalului nu constă în dezvăluirea unei vocaţii eroice ascunse; el nu e, iniţial, la chip şi la fire, nimic altceva decît „mieluşel”. Singura vocaţie pe care biografia Monocheroleopardalului o dezvăluie este aşadar vocaţia ascunsă, dar definitorie a naturii umane în general: aceea a libertăţii. Cedînd unei mentalităţi pe care *Istoria ieroglifică* o depăşise, Dimitrie Cantemir va atribui mai tîrziu tatălui său o origine aristocratică. Dar cea mai frumoasă „biografie” a lui Constantin Cantemir rămîne destinul de condotier al Monocheroleopardalului, „născutul miel”, şi ea nu e rodul vanităţii de castă, ci expresia unui sublim orgoliu. Prin ea, cultura română încorporează idealul individualismului renascentist, emancipîndu-se de viziunea fatalistă din universul tragic al lui Miron Costin şi supunînd voinţei şi cunoaşterii umane *întîmplarea,* care îi apărea lui Neculce inexplicabilă şi imprevizibilă. Pilda Monocheroleopardalului, care se constituie, prin procedeul rememorării, ca nucleu al *Istoriei ieroglifice,* plasează în centrul cărţii lui Cantemir viziunea libertăţii umane.

---

[16] D. Cantemir, *Op. cit.*, vol. II, p. 46.
[17] *Ibid.*, vol. II, p; 45.

PERSPECTIVA EROICĂ ŞI PERSPECTIVA IRONICĂ ÎN OPERA LUI N. BĂLCESCU

Ca atîtea alte opere ale romantismului, *Românii sub Mihai-vodă Viteazul* este o lucrare plasată la confluenţa istoriei cu literatura, ceea ce înseamnează că nu e o istorie doar „ornată" retoric, ci o operă în care materialul istoric e organizat în anumite structuri specific literare. Am putea descrie structura operei lui Bălcescu pornind de la ceea ce Tudor Vianu defineşte drept „tehnică a basoreliefului" în naraţiunea istorică, procedeu stilistic de realizare a „perspectivei" prin dizlocarea acţiunii într-un prim plan tratat la prezent şi un plan secund (de fundal), cu verbele plasate la diferite timpuri ale trecutului[1]. Precizăm însă că vom da tehnicii basoreliefului nu doar accepţia stilistică stabilită de T. Vianu, ci o accepţie compoziţională. Cum se prezintă, din acest punct de vedere, *Românii sub Mihai vodă Viteazul?*

Credem că *Istoria românilor...* nu trebuie văzută ca o carte construită concentric în jurul unui personaj-pivot (Mihai), în raport cu care spaţiul european sau spaţiul turc ar fi simple spaţii de „încadrare" a unei acţiuni principale, ci ca o meditaţie asupra Istoriei, contemplată dintr-o dublă perspectivă: o perspectivă eroică, aplicată acţiunii semnificative, adică acelei acţiuni umane care încorporează şi traduce în faptă un principiu transcendent (legea divină sau „misia") – constituindu-se astfel în destin – şi o perspectivă ironică, aplicată acţiunii umane întîmplătoare, liberă de orice determinare transcendentă, desfăşurîndu-se într-un spaţiu profan, desacralizat, şi incapabilă să se constituie în destin. În *Istoria românilor...* epopeea lui Mihai coexistă cu

[1] T. Vianu, *Tehnica basoreliefului în proza lui N. Bălcescu,* în *Arta prozatorilor români*, Buc., Ed. Contemporană, 1941, p. 443-449.

„romanul” Europei, cu romanul lui Sigismund Bathori în primul rînd, pentru că, dintre protagoniştii operei, Sigismund Bathori, cea mai pură întrupare a existenţei întru accidental, ocupă în planul profan (propriu unei acţiuni romaneşti) locul privilegiat pe care Mihai îl ocupă în planul mitic (cel al acţiunii eroice). De-altfel, din punct de vedere strict literar, Bălcescu realizează în Sigismund Bathori un personaj cel puţin la fel de interesant ca Mihai. Comentariul nostru va urmări cele două planuri ale acţiunii pornind de la aceste două personaje.

Definindu-l pe Mihai ca „erou”, se contrazice oare concepţia romantică, explicit formulată şi în afirmaţiile programatice ale lui Bălcescu, concepţie conform căreia singurul erou al istoriei este poporul? Se contrazice oare Bălcescu atunci cînd plasează în centrul acţiunii eroice personalitatea principelui? Credem că nu. Prin ce se defineşte, în fond, Mihai ca erou? În *Precuvîntarea* operei Bălcescu afirmă că rolul istoricului este în primul rînd acela de a descifra „formula înţelegătoare” a unei naţii, istoria fiind „transformaţia” continuă şi dialectică prin care această vocaţie originară se realizează pe sine. Istoria unui popor înseamnă, deci, împlinirea unui destin care e conţinut, în germene, în vocaţia sa originară, în „misia” sa. Vocaţia originară, geniul naţiei sau misia desemnează punctul în care umanitatea se întîlneşte cu divinul, participă la divin. Termenul de *misie*, definit încă de Fichte în *Cuvîntări către naţiunea germană,* devine, în gîndirea romantică, mai mult decît un concept, un mit, care permite istoricului romantic performanţa de a identifica fiinţa şi devenirea, eternitatea şi timpul. Înscrisă în firea unui popor din chiar momentul naşterii lui, misia este motivaţia divină a existenţei sale, rolul prescris pe care-l are de jucat în „concertul popoarelor”. Doar în măsura în care un popor îşi împlineşte misia (pe care e însă liber să o ignore sau să o contrazică) el există ca popor, fiecare moment al devenirii istorice fiind coincident cu postulatul originar al misiei şi împărtăşindu-se din sacralitatea lui. Dacă pentru cronicarul medieval istoria poate

doar să *reflecte* sacrul în figura principelui – „unsul lui Dumnezeu” –, pentru istoricul romantic istoria încorporează sacrul, ea fiind starea de ex-plicaţie a divinităţii, faţă de care misia sau vocaţia originară înseamnează divinitatea în stare de im-plicaţie. Istoricul este chemat să facă inteligibilă misia, care există în popor sub formă de *sentiment* şi se dezvăluie în instituţii, în structura socială şi economică a timpilor originari, făcînd în felul acesta previzibilă viitoarea sa evoluţie istorică. Este ceea ce face Bălcescu în schiţarea istoriei românilor din *Precuvîntare:* pornind de la vechile forme de proprietate (mica proprietate ţărănească), de la vechea organizare, „ostăşească”, a unei ţări care nu cunoaşte o aristocraţie feudală – boieria fiind o slujbă activă şi nu un titlu nobiliar transmisibil ereditar –, Bălcescu descoperă în poporul român o vocaţie republicană realizabilă într-un stat organizat ca „republică războinică”, întemeiat deci pe idealul egalităţii. Aşezaţi la porţile Orientului, românii au misia de a apăra libertatea Europei, permiţîndu-i să construiască o civilizaţie, şi de a impune această civilizaţie popoarelor migratoare cu care au de luptat. O misie eroică, pe care istoricul o traduce în conceptul de libertate (Misia teutonilor lui Fichte, ca şi cea a românilor lui Bălcescu, era una de creatori ai libertăţii[2]). Transformînd în concept vocaţia originară pe care poporul o trăieşte la modul inconştient, istoria devine o „carte sîntă”, o carte a legii, valabilă deopotrivă pentru trecut şi viitor, iar istoricul, conştiinţă a poporului său, este şi un apostol al viitorului. De aici, tonul biblic şi profetic al cărţii sacre care e Istoria: „Deschid sînta carte unde se află înscrisă gloria României, ca să pun dinaintea ochilor fiilor ei cîteva pagine din viaţa eroică a părinţilor lor...”[3].

[2] Despre „idealul de libertate” văzut ca „vocaţie” (= misie) a teutonilor în concepţia lui Fichte, v. William Kelley Wright, *A History of Modern Philosophy,* New York, The Macmillan Company, 1967, p. 305-309.
[3] *Istoria românilor sub Mihaiu-vodă-Viteazul,* ed. a 2-a, Buc., Minerva, 1910, p. 35.

În concepţia lui Bălcescu, istoricul şi eroul se întîlnesc în acest punct de convergenţă a ideii cu fapta (identitatea pe care critica românească a stabilit-o între Bălcescu şi eroul său este, de aceea, pe deplin întemeiată). Mihai, a cărui primă apariţie în carte e o mitică înfrîngere a morţii, Mihai alesul, cel „precum odinioară semizeii lui Homer”, nu este erou printr-un decret divin, ci pentru că „spiritul şi individualitatea naţiei se întrupează într-însul”[4]. Cum arhetipul istoriei umane este, pentru Bălcescu, istoria sacră, logosul premerge faptei. Ca şi istoricul, eroul va fi deci, în primul rînd, conştiinţa poporului său, el va traduce în idee simţămîntul popular, şi numai apoi va transforma ideea în acţiune. „Marii voievozi” sînt cei care „se inspirară de simţămîntul naţional al românilor”. Căci „naţionalitatea, deşi nu avea atunci acel caracter reflexiv şi ideal ce a dobîndit în zilele noastre, dar era mult mai întinsă şi mai puternică, ca simţămînt”[5]. Neexistînd decît ca expresie a poporului său, eroul nu are nici libertate, nici destin individual. Construindu-şi personajul cu mijloace retorice, proiectînd asupră-i o lumină mitică, Bălcescu face din Mihai figura cea mai impersonală a cărţii, – o existenţă în care individualul se estompează, tinzînd spre simbol; faptul este cu atît mai semnificativ, cu cît în cazul celorlalte personaje (cele din planul pe care l-am numit profan) Bălcescu abandonează dicţia retorică şi construieşte portrete excelent caracterizate de T. Vianu drept balzaciene[6]. În ceea ce-l priveşte pe Mihai, atîta timp cît eroul nu trădează ideea, atîta timp cît individul nu-şi ia libertatea de a se opune destinului, el pare a fi invulnerabil. Contextul politic al epocii, jocul forţelor militare şi diplomatice europene – care concentrează interesul istoricului – favorizează cel mult, dar în nici un caz *nu determină* căderea lui Mihai. Înfrîngerea sa devine inevitabilă doar în momentul în care *eroul* săvîrşeşte o triplă eroare: visînd domnia ereditară, Mihai contrazice

---

[4] *Ibid.,* p. 28.
[5] *Ibid.*, p. 220.
[6] T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* p. 33.

vocaţia republicană a românilor; legînd ţăranul de pămînt, Mihai încalcă ideea libertăţii; neeliberînd iobagii transilvăneni, „Mihai trădase misia sa în Ardeal şi merita a cădea”[7]. Greşelile lui Mihai nu sînt simple „erori” („aceste idei erau bune simţite atunci şi însuşi de Mihai”[8]); trădîndu-şi misia, eroul săvîrşeşte vina tragică pe care urmează, în mod fatal, să o ispăşească. Din acest moment, semizeul se umanizează, eroul devine sensibil la aspectul tragic al existenţei umane şi se cutremură în faţa capului lui Andrei Bathori, duşmanul său: „Puseră capul pe o masă şi Mihai cătă puţin la dînsul în tăcere, pînă cînd, vâzînd pe doamna Stanca ce era lîngă dînsul înecîndu-se în lacrimi, o întrebă pentru ce plînge? «– Pentru că, respunse această miloasă şi simţitoare femeie, aceea ce i s-a întîmplat lui se poate întîmpla şi ţie sau acestuia», arătînd pe fiul ei Pătraşcu. Această vorbă pătrunse inima oţelită a asprului domn şi-i aduse aminte nestatornicia lucrurilor omeneşti. Cuprins de milă, el plecă capul cu întristare, lacrămile deodată îmbrobodiră fulgerarea ochilor lui şi din inimă strigă: «O, săracul popă! săracul popă!”[9].

Dar dacă în universul eroic vina atrage ispăşirea, universul profan pare a se sustrage acestei legi. Nici un personaj al cărţii nu săvîrşeşte erori mai numeroase şi mai grave decît Sigismund Bathori, şi totuşi Sigismund Bathori scapă întotdeauna nepedepsit, ca şi cum el ar fi cu desăvîrşire indiferent destinului. Inconsecvenţa şi sinuozitatea traiectoriei existenţei lui nu se cristalizează într-un destin. Sigismund Bathori s-a născut cu mîna însîngerată; la naşterea sa, turnul din Oradea s-a prăbuşit; sînt semne de rău augur, care ar putea marca un destin, un destin demonic. Dar existenţa principelui Transilvaniei e departe de a realiza consecvenţa negaţiei demonice. Vanitos, influenţabil şi capricios, Sigismund e un cabotin, care îşi construieşte

---

[7] N. Bălcescu, *Op. cit.*, p. 344.
[8] *Ibid.*, p. 343.
[9] N. Bălcescu, *Op. cit.*, p. 337-338.

roluri, abandonîndu-le cu aceeaşi uşurinţă cu care le-a conceput, de îndată ce i se par periculoase (rolul de pavăză-a-Europei-creştine) sau plicticoase (rolul de principe-ascet, a cărui retragere la Ratibor Europa întîrzie, din nefericire, s-o aplaude). Trei abdicări, trei reîntoarceri la tron, de fiecare dată cu un ceremonial complicat şi teatral; Sigismund e capabil să joace orice, cu condiţia să fie cap de afiş. Şi pentru ca acest univers teatral să dea totuşi impresia realităţii, fiecare întoarcere la tron a lui Sigismund înseamnează o nouă serie de execuţii, a căror cruzime realizează o impresie de teroare pe care imensa cifră a victimelor din bătăliile lui Mihai – victime necesare – nu ar putea-o realiza niciodată. Estet al spectacolului terifiant, Sigismund rămîne un diletant care poate săvîrşi orice, pentru că nici o idee nu-i îngrădeşte libertatea şi nici o misie nu-l ridică deasupra universului arbitrar al accidentalului, contemplat de istoric cu detaşare ironică.

Planul eroic şi planul romanesc coexistă în cartea lui Bălcescu, realizînd un univers mitic şi unul profan, pe care scriitorul le ierarhizează conform tehnicii basoreliefului. Peste lumea întîmplărilor care s-au consumat în timp (peste comediile lui Sigismund, peste gustul pentru „misticism, poezie şi voluptate" al lui Murat al III-lea, peste cabinetul de ştiinţe naturale al lui Rudolf II sau obsesia pălăriei de cardinal care-l bîntuie pe Malaspina), figura lui Mihai se ridică într-un prezent care nu este numai prezent istoric, ci expresia atemporalităţii mitului.

ÎNTOARCEREA LA HOMER

Carte unică, de o mare frumuseţe, *Ţiganiadei* i-a fost menit să fie alcătuită departe de ţară, într-o nostalgică înstrăinare, să apară după 50 de ani de la moartea lui Budai-Deleanu şi să intre – timid şi reticent – în conştiinţa criticii româneşti la un secol după ce a fost scrisă. Dar cum secolul acesta înseamnează veacul al XIX-lea, timp nerăbdător, în care cultura română parcurge o evoluţie extrem de rapidă, Budai-Deleanu e descoperit prea tîrziu pentru ca opera sa să mai poată deveni o componentă activă, modelatoare a conştiinţei poetice naţionale. El va fi anexat, dar nu asimilat, de o literatură care-şi făurise, între timp, alte căi şi în cuprinsul căreia rămîne un izolat. Aşa se face că, într-un anumit sens, *Ţiganiada* realizează condiţia paradoxală a unei opere profund reprezentative pentru spiritualitatea românească şi, în acelaşi timp, a unei opere fără precursori şi fără urmaşi. Sub raport ideologic sau sub raport lexical, *Ţiganiada* poate fi integrată unei tradiţii culturale româneşti, dar această operaţie de integrare devine imposibilă dacă avem în vedere nu aspecte izolate, ci opera în ansamblul ei. „Product nou şi original”, opera lui Budai-Deleanu marchează un moment de revoluţie a spiritualităţii româneşti: momentul în care *poezia* dobîndeşte conştiinţă de sine şi e recunoscută ca un mod de existenţă a spiritului, fapt posibil doar în clipa cînd vechea confuzie între poetică şi retorică este depăşită. Această confuzie caracterizează însă – în tradiţie bizantină – întreaga literatură română veche. Precizăm că afirmaţia nu are în vedere valoarea – excepţională adesea – a unor opere din literatura română veche, ci lipsa conştiinţei şi a intenţiei poetice în această perioadă. Evităm conştient termenul de „intenţionalitate

estetică”[1], utilizat în ultima vreme pentru recuperarea literaturii române vechi din perspectivă estetică[1], pentru că ceea ce ne interesează în clipa de faţă este definirea unei diferenţe de mentalitate. În literatura veche, frumosul se realizează *conştient* prin ornarea discursului – deci la nivel retoric –[2] şi nu prin inventarea unor universuri ficţionale verosimile – deci la nivel poetic – (dacă revenim, pentru termenii în discuţie, la accepţia lor aristotelică).

Pentru Miron Costin, Homer nu e poet, ci ,,vestit istoric Omir”[3]. Şi tot pentru Miron Costin, scrisul e un mod de a judeca, dezvălui şi transmite adevărul: „Eu voi da samă de ale mele cîte scriu”[4]. Scriitorul este fie istoric, fie filosof, oricum nu un creator, ci un judecător al creaţiunii, adică un *înţelept;* şi dacă subiectul oricărei opere e adevărul, frumuseţea discursului e cultivată doar ca un mod al persuasiunii. Acest model al scriitorului e atît de puternic, încît el funcţionează, la nivel teoretic, şi în cazul unui spirit inventiv, tentat de pitoresc, de anecdotic şi de legendar, cum e Neculce. Neculce e un scriitor care se ignoră, sau care se neagă ca atare, în numele unui model ce e impropriu, în fond, naturii sale. Dovadă, *O samă de cuvinte,* prezentate nu ca ficţiune verosimilă, ci ca adevăr ipotetic. De la neculcianul „dzic să fie (fost...). Dar întru adevăr nu să ştie, numai oamenii aşè povestescu”[5] la afirmaţia orgolioasă a lui Budai-Deleanu: „iară întru aceasta mai mare parte este a

---

[1] Recuperare începută de G. Călinescu, în *Istoria literaturii Române de la origini pînă în prezent*, Buc., 1941 şi argumentată mai nou, convingător, de Dan Zamfirescu (*Conştiinţa efortului artistic în Literatura română veche*, în *Studii şi articole de literatură română veche*, Buc., 1967).

[2] „Istoria lor [a cronicarilor, numiţi, programatic, *umanişti*] este meditaţie şi retorică” afirmă, în acest sens, Al. Duţu (v. *Umaniştii români şi cultura europeană,* Buc., Minerva, 1974, p. 101).

[3] M. Costin, *Opere,* ed. P. P. Panaitescu, Buc., 1958, p. 318.

[4] *Ibid*., p. 243. Asupra concepţiei lui Costin, v. supra, *Sentimentalitate barocă şi nostalgie a clasicismului în opera lui M. Costin.*

[5] I. Neculce, *Letopiseţul Ţării Moldovei* şi *O samă de cuvinte,* ed. Iorgu Iordan, ed. a 2-a, Buc., 1959, p. 8.

scriptorului”[6] s-a petrecut o modificare esenţială: cărturarul a devenit poet, el se simte un creator de mituri şi contemplă cu ironie vechea mentalitate, tentată să reducă „înţelesul poeticesc” la litera adevărului[7]. „Pergamina” de la Cioara şi „hîrţoaga” de la Zănoaga girează ironic „adevărul” *Ţiganiadei,* de care sînt preocupaţi Onochefalos sau Idiotiseanul la modul ingenuu, şi preaînvăţatul Tălălău la modul erudit. În mare parte, notele *Ţiganiadei* sînt o aventură eroicomică a lecturii, a unor posibile lecturi, cele mai multe inadecvate. Iar în cuprinsul operei, Parpangel, cîntăreţul Libovului sînt (adică al Erosului cosmogonic), Parpangel, fiul vrăjitoarei, Parpangel îndrăgostitul, Parpangel dătătorul de lege, Parpangel, care a străbătut (leşinat, ce-i drept) traseul iniţiatic al unei călătorii extramundane, Parpangel cel laş şi viteaz, cel înţelept şi nebun, aduce în fond în centrul acţiunii imaginea poetului. Prezenţa poetului ca personaj episodic este, pornind de la Homer, un „topos” al epopeii. Numai că, în locul cîntăreţului orb, al vizionarului infirm, căruia îi este interzis accesul în lumea faptei, în locul homericului Demodoc sau al tassonianului Scarpinel, avem de a face acum nu cu un contemplator al acţiunii, ci cu un protagonist al ei. La jumătatea drumului între înţelepciune şi nebunie, poezia îşi caută şi îşi descoperă propria-i cale. Alături de Înţelept şi de Erou, Poetul e văzut în *Ţiganiada* ca

---

[6] Budai-Deleanu, *Opere, ed.* Fl. Fugariu, vol. I, Buc., Minerva, 1974, p. 3.

[7] Budai-Deleanu reprezintă „o ipostază nouă pentru cultura noastră a poetului şi scriitorului” şi în interpretarea lui L. Volovici, *Apariţia scriitorului în cultura românească,* Iaşi, Junimea, 1976, p. 31. Din păcate, lucrarea lui L. Volovici, foarte interesantă prin problema pe care o pune, rămîne la stadiul unei harnice acumulări de material, a cărui interpretare, lipsită de concepte directoare (excepţie, poate, „amatorism” vs. „profesionalism”) are adesea un aer de încrezătoare naivitate şi cade cu uşurinţă în cursele întinse de un poet subtil ca Budai-Deleanu. Pentru L. Volovici, Budai-Deleanu pare că a înnoit conştiinţa literară parodiind „vechea mentalitate” reprezentată prin „gustul de poezie comun, lăutăresc” şi are „ideea limpede a creaţiei originale” – dovadă „indicarea sursei de inspiraţie, pentru cel mai mic detaliu, [care] e, în *Ţiganiada,* obsesia pedantă a notelor” (p; 33, 34, 35).

una dintre posibilele călăuze ale umanităţii în drumul ei spre fericire, ceea ce echivalează cu o mărturie de credinţă în valorile existenţiale ale artei[8].

În context european, recunoaşterea – şi încă triumfală – a poeziei ca mod de existenţă e o caracteristică a Renaşterii. În sfera culturală bizantină, emanciparea poeziei se produce însă destul de tîrziu. În orice caz, momentul Budai-Deleanu este un moment necesar în evoluţia culturii româneşti. O dovedeşte, printre altele, faptul că un contemporan al poetului ardelean, Ienache Văcărescu, depăşeşte, în *Observaţii sau băgări de seamă asupra regulelor şi orînduielelor grammaticii româneşti,* limitele interesului pentru prozodie, „întrezăreşte domeniul poeziei şi indică sensul în care trebuie să se desfăşoare activitatea poetului”[9]. O generaţie mai tîrziu, imaginea poetului se conturează în lumina tuturor reflectoarelor romantice, sau – pentru a respecta sensibilitatea epocii – într-o aură de lumini astrale. Moise, Dante, Osian, Heliade şi – de ce nu? – Prometeu se vor numi întruchipările unei vocaţii mesianice sau ale unei vocaţii demiurgice[10], în care Poezia îşi descoperă adevărata-i natură. Gestica se ritualizează, frunţile obosite se sprijină în palme, privirile se întorc în sine sau, dimpotrivă, se înalţă spre revelaţii celeste, trupuri înfăşurate în mantii se aşază pe ruine, palpînd pulsul istoriei, al timpului, al *timpilor,* auzul se exersează în surprinderea platonicienei armonii a sferelor, vocile profetice zguduie temeliile lumii, vestind apocalipse şi renaşteri. Mitul lui Cîrlova se explică mai convingător prin această atmosferă de exaltare a poeziei decît prin cele cinci oneste poezii pe care el ni le-a lăsat. Suflet sensibil şi suflet de oştean,

---

[8] V. eseul nostru, *Poetul-Înţeleptul-Eroul,* în *Tribuna,* 1970, nr. 17.

[9] D. Popovici, *Primele manifestări de teorie literară în cultura română,* în *Studii literare,* II, 1943, p. 24.

[10] Despre funcţia mesianică a poeziei în concepţia generaţiei romantice, v. D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu,* Buc., 1935 şi antologia lui G. Ivaşcu, *Din istoria teoriei şi a criticii literare româneşti,* Buc., 1967.

întruchipînd, prin aceste două calităţi nu tocmai convergente, idealul uman al epocii paşoptiste, Cîrlova se stinge oportun, la o vîrstă cînd nu lasă în urma sa decît regrete. „Cununile” se îngrămădesc asupra memoriei sale, punct de pelerinaj spiritual pentru o întreagă generaţie[11]; şi dacă *Ruinurile Tîrgoviştii* au putut deveni capodoperă, era cu atît mai simplu ca viaţa – şi mai ales moartea – poetului să fie transfigurată legendar. Kogălniceanu a încercat să dea, prin Hrisoverghi, o replică moldovenească a lui Cîrlova[12]. Încercarea a eşuat (în parte prin sărăcia subiectului, în parte prin luciditatea criticului), dar intenţia rămîne, oricum, demnă de interes.

Între Cîrlova, pe care legenda îl face să se stingă, suav, de pneumonie (căci în Cîrlova vedem mai mult un subiect pentru sensibilitatea poetică a epocii decît un poet) şi între Parpangel, pe care Budai-Deleanu îl face să leşine în baltă înainte de a-l plimba prin raiul şi iadul ţigănesc ca pe un iniţiat, distanţa este frapantă, deşi primul avatar al poetului mesianic, ca şi cel al imaginii renascentiste din care Parpangel descinde (fie şi parţial caricatural) este mitul platonic al poeziei din *Ion.* Ceea ce înseamnează că literatura română îşi găseşte drumul şi fără cunoaşterea operei lui Budai-Deleanu, adică ignorînd cel mai mare poet pe care ea 1-a produs pînă la Eminescu. Dar, ignorîndu-1 pe Budai-Deleanu, ea îşi ignoră pînă tîrziu cîteva dintre posibilităţile latente, pe care geniul poetului ardelean le relevase: în primul rînd, vocaţia ironică, o componentă a spiritualităţii noastre etnice, care cenzurează exaltările şi se defineşte printr-o structură de o fundamentală clasicitate; în al doilea rînd, vocaţia epică. Limbajul epic – complet structurat în *Ţiganiada* – va fi descoperit în literatura română – modelată eminescian – cu o mare întîrziere. Romanul apare tîrziu,

[11] Dintre numeroasele elogii aduse memoriei lui Cîrlova, amintim poemele lui Iancu Văcărescu *(Cununa lui Cîrlova)* şi Heliade Rădulescu *(La moartea, lui Cîrlova),* precurn şi invocarea poetului sensibil în *Românii sub Mihai-vodă Vi-teazul* a lui N. Bălcescu.

[12] M. Kogălniceanu, *Viaţa lui A. Hrisoverghi,* Introducere la volumul *Poezii a lui A. Hrisoverghi,* Iaşi, 1843.

urmînd calea contaminării fiziologiilor cu literatura de mistere (ca-n *Ciocoii vechi şi noi*), şi nu descinde direct din epopee, aşa cum s-ar fi întîmplat dacă *Ţiganiada* ar fi fost asimilată, aşa cum s-a întîmplat, spre pildă, în Anglia, unde romanul moşteneşte tradiţia poemului „mock heroic". În sfîrşit, în al treilea rînd, opera lui Budai-Deleanu e prima mare sinteză cu finalitate estetică a spiritualităţii româneşti şi a spiritualităţii europene. Paşoptismul va fi, integral, o epocă de sinteză, dar, în încorporarea tradiţiei universale, o epocă înseamnează mai puţin decît creaţia organică a unui poet de geniu. În sensul acesta, necunoscîndu-1 pe Budai-Deleanu, literatura română va trăi în aşteptarea lui Eminescu.

Susţineam că, într-un anume sens, Budai-Deleanu nu are precursori. Afirmaţia pare aberantă, căci nici o mare operă nu se naşte pe un teren vid, ci e încorporarea unei materii literare preexistente. Afirmaţia e cu atît mai gravă cu cît *Ţiganiada* e, în parte, o *parodie*[13] – or, parodia nu poate apărea în lipsa unui model de parodiat, adică în lipsa unei tradiţii consolidate pînă la valoarea de „model". Să precizăm: Budai-Deleanu nu are precursori *în literatura cultă românească,* pentru că o asemenea literatură, în sensul modern, postrenascentist, al termenului nu există pînă la el (cu excepţia, parţială, a *Istoriei ieroglifice*). Budai-Deleanu trebuie deci *să descopere* o tradiţie, un „model" al poeziei, în afara literaturii culte româneşti.

Rolul acestei tradiţii poetice consolidate în model îl îndeplineşte, în cazul *Ţiganiadei,* pe de o parte tradiţia epică europeană de la Homer la Tasso şi Milton, pe de altă parte tradiţia folclorică locală. Tradiţie folclorică locală nu înseamnează însă doar abundentul material folcloric încorporat în *Ţiganiada*[14], ci *recunoaşterea* unei tradiţii, fapt

---

[13] P. Cornea, *Ion Budai-Deleanu – un scriitor de renaştere timpurie într-o renaştere întîrziată*, în *Studii de literatură română modernă*, Buc., 1962; S. Bratu, *Locul „Ţiganiadei" în istoria ideologiei noastre literare* în *Limbă şi literatură,* XIII, 1967; I. Em. Petrescu, *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic*, Cluj, 1974.

[14] Ov. Bîrlea, *Folclorul în „Ţiganiada" lui Ion Budai-Deleanu,* în *Studii*

cu atît mai important cu cît, sub raport filosofic, Budai-Deleanu, un iluminist, priveşte cu ironie „crezătoriile deşarte ale norodului”. Important este însă tocmai faptul că autorul *Ţiganiadei* operează o distincţie fermă între valoarea de adevăr (negată pentru viziunea fabuloasă populară) şi valoarea poetică a descîntecelor sau a baladelor populare. Într-una din notele *Ţiganiadei,* Mitru Perea, glosînd termenul „zînă” ca pe un corespondent pentru *zeiţă,* încearcă totodată definirea creaţiei poetului în opoziţie cu meşteşugul oratorului, disociere operată în tradiţia clasică de echivalare a poeticului cu personificarea alegorizantă: „vrînd poeticul a da un gust nou poesii noastre alăturind-o poesii altor neamuri, au metahirisit (trebuinţat) obiceaiul elinilor ş’a latinilor, care personisesc patimile şi vărtuţile (îmbunătăţirile), căci *prin aceasta sîngur să osăbeşte poeticul (cîntăreţul) de orator (urătoriu)*”[15]. Încercarea de a stabili o diferenţiere între poetică şi retorică e evidentă, dincolo de caracterul clasicizant al criteriului de diferenţiere (similar definirii poeziei ca alegorizare a realului în *Arta poetică* a lui Boileau). Dar, un fapt de mare importanţă, şi care scapă cu totul sferei poeticii clasice, este observaţia pe care o face, în replică, în cuprinsul aceleiaşi note, Simpliţian, care recunoaşte cu stupoare principiul creaţiei poetice în creaţiunea folclorică: ,,Adecă ca şi ţăranii noştri la poveşti...”, exclamă Simpliţian în faţa explicaţiilor lui Mitru Perea şi, cu această constatare, el integrează creaţia populară produselor *atitudinii poetice* a spiritului. Indiferent de toate rezervele ideologice din restul notelor, această constatare (întărită, în repetate rînduri, prin exemplul lui Homer) este absolut notabilă. Recunoscînd şi fructificînd valoarea poetică a folclorului, Budai-Deleanu descoperă matricea stilistică a poeziei române, şi încorporarea culturii europene nu este, în opera sa, o operaţie de imitaţie, ci de legitimă integrare, aşa cum a fost integrarea lui Vergiliu şi Cicero în Renaştere, aşa

---

de folclor şi literatură, Buc., 1967.
[15] Budai-Deleanu, *Opere,* ed. cit., vol. I, p. 13.

cum va fi recuperarea Greciei pentru romantismul german, a Indiei pentru Schopenhauer, aşa cum fiecare moment definitoriu pentru spiritualitatea unei naţiuni presupune integrarea unei tradiţii universale într-o sinteză originală.

Or, această sinteză se realizează, în cazul lui Budai-Deleanu, sub semnul unei „întoarceri la Homer”, similară întoarcerii spre antichitate pe care o trăieşte Germania iluministă a lui Winckelmann. Ne-am oprit cu un alt prilej[16] asupra felului cum e receptat, de către Budai-Deleanu, Homer (model de poezie prin frumoasa alegorizare a universului raţiunii pentru clasici, educator politic pentru iluminişti, poet originar, spontan şi „natural” pentru romantici). Am urmărit atunci coexistenţa, în *Ţiganiada,* a unei lecturi alegorizante (de tip clasic) şi a unei lecturi poetice de tip romantic a autorului *Iliadei,* precum şi dublul registru, grav şi parodic, în care trebuie citite trimiterile la modelul homeric şi am raportat această dublă înfăţişare a lui Homer (poet eroic şi poet comic) la imaginea pe care Aristotel o oferă, în *Poetica,* asupra lui Homer ca poet „total”. Tocmai această valoare de arhetip a poeticului pe care Homer o are pentru Aristotel – şi pentru Budai-Deleanu – ne interesează în clipa de faţă.

În secvenţele introductive ale *Poeticii,* Aristotel atrăgea atenţia asupra confuziei poezie-versificaţie, provenită din deficienţe de ordin terminologic: „Cît priveşte arta care imită slujindu-se numai de cuvinte simple ori versificate [...] pînă astăzi n-are un nume al ei [...] Atîta doar că oamenii, legînd numele metrului de cuvîntul care exprimă ideea de creaţie (τό πόιεϊν) îi numesc pe unii creatori de versuri elegiace, pe alţii creatori de versuri epice, chemîndu-i „creatori” („poeţi”), nu pentru imitaţia pe care o săvîrşesc cu toţii, ci pentru comuna folosire a versului; încît, de-ar trata cineva în versuri chiar un subiect medical ori de ştiinţă a naturii, încă i s-ar zice la fel, după datină, cu toate că Homer şi Empedocle n-au nimic comun afară de faptul de a fi scris

---

[16] În *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic,* p. 190-191.

în versuri, şi cu toate că unuia i se dă pe drept numele de poet, cîtă vreme celuilalt i s-ar potrivi mai bine cel de naturalist"[17]. *Poetica* lui Aristotel scoate definiţia poeziei din domeniul strict formal al versificaţiei şi opune acest tip de „imitaţie prin cuvinte" ştiinţei pe de o parte, istoriei pe de altă parte. În raport cu istoria, poezia îi apare ca fiind „mai filosofică şi mai aleasă", pentru că ea nu imită realul – care poate fi contingent[18] –, ci structura ascunsă a realului, în conformitate cu o triplă modelare, avînd drept criterii verosimilul, posibilul şi necesarul („datoria poetului nu e să povestească lucruri întîmplate cu adevărat, ci lucruri putînd să se întîmple în marginile verosimilului şi ale necesarului"[19]). Dacă înţelegem prin posibil logica realului, prin verosimil logica sentimentului nostru de realitate, şi prin necesar logica internă a operei, Aristotel modelează în fond realul, în procesul imitaţiei poetice, pe baza unui triplu criteriu: filosofic (posibilul), psihologic (verosimilul) şi estetic (necesarul). Or, modelul de poet, opus versificatorului non-poetic, este în Aristotel, aproape întotdeauna, Homer. Homer i se opune lui Empedocle în disocierea poezie-ştiinţă; *Iliada* (operă modelată conform imitaţiei poetice) se opune poemelor biografice *(Heracleida, Theseida),* mai apropiate, structural, de condiţia de existenţă a operei istorice (preocupată de realitatea contingentă), decît de modelul poetic. În sfîrşit, Homer, în care Aristotel vede autorul nu doar al *Iliadei* şi al *Odiseii,* ci şi al poemei *Margites,* apare ca un precursor (în fond, ca un creator al modelelor prime, embrionare) atît al poeziei tragice, cît şi al celei comice: „Aşa cum s-a dovedit poet mare în genul serios [...] Homer a fost şi cel *dintîi* (s.n.) care a făcut să se întrevadă aspectul viitor al comediei, turnînd în forme dramatice, nu invectiva,

[17] Aristotel, *Poetica,* trad. şi note de D. M. Pippidi, în *Arte poetice. Antichitatea,* culegere îngrijită de D. M. Pippidi, Buc., Univers, 1970, p. 151-152.
[18] *Ibid.*, p. 161, în opoziţia contra poemei biografice.
[19] *Ibid.,* p. 161.

ci comicul. Într-adevăr, în raport cu comedia, *Margites* e ceea ce-s tragediile faţă de *Iliada* şi *Odiseea*”[20].

Separaţiile aristotelice între poezie şi istorie, între poetică şi retorică îi sînt cunoscute lui Budai-Deleanu[21] şi ele devin active în concepţia sa literară, după cum viziunea aristotelică asupra „modelului Homer” ca model originar şi total al poeziei se face puternic simţită în opera poetului ardelean care încearcă, în *Ţiganiada,* o formulă poetică mixtă (eroică şi eroicomică) înţeleasă ca o sinteză a modurilor homerice din *Iliada* şi din *Batrahomiomahia,* şi care separă net, la nivel teoretic, poezia de istorie (în persiflarea cuplului Onochefalos-Idiotiseanul), poezia de retorică, în aşa fel încît n-ar mai putea vedea în Homer un „vestit istoric” şi nici în Ovidiu un „dascăl”.

Poezia şi-a dobîndit acum statutul ei propriu de existenţă, recunoscut de Budai-Deleanu în tiparul poetic al folclorului şi în modelul homeric.

---

[20] Aristotel, *Op cit.*, p. 155.

[21] Dacă la Blaj nu se face diferenţa între poetică şi retorică, la Universitatea din Viena, *Poetica* lui Aristotel e studiată; în biblioteca lui Budai-Deleanu se afla şi un studiu asupra Artei poetice a lui Horaţiu – v. L. Protopopescu, *Noi contribuţii la biografia lui Ion Budai-Deleanu*, Buc., Ed. Acad., 1967, p. 40, 76, 75.

HELIADE SAU SPECTACOLUL IDEII

Spirit febril şi contradictoriu, educat în cultul clasicismului pe care-l va renega mai tîrziu spectaculos – fără a-şi putea renega însă vreodată structura raţionalistă de profunzime a propriei sale fiinţe –, atras de atitudinile, ideile şi vocabula romantică (de la romantismul clasicizant al lui Lamartine la satanismul byronian şi la mesianismul socialiştilor utopici), existenţa lui Heliade oferă spectacolul dramatic al unei conştiinţe în căutarea „echilibrului antitezelor”, în căutarea fericitei formule care ar putea armoniza antinomiile şi ar putea unifica, fertil, vocile divergente, la fel de puternice, care-i bîntuie fiinţa[1].

Heliade e, deopotrivă, fascinat de Idee şi obsedat de spectacolul realului; va căuta deci să descopere încorporarea în real a Ideii, „sanctificînd”, la nivel social, umanitatea umilă (căci adevărata înfăţişare a lui Crist e, pentru el, „proletarul” sau „popolul”[2]) şi celebrînd, în cele mai rezistente opere ale sale materia în care se încorporează Logosul. Heliade e un contemplativ, dar contemplaţia se traduce în acţiune, – acţiune culturală, acţiune politică, pentru că verbul heliadesc este, ca şi cel demiurgic pe care-l

---

[1] Dintre portretele contradictoriului Heliade şi dintre studiile care urmăresc antinomiile operei sale amintim D. Popovici, *Ideologia literară a lui I. Heliade Rădulescu*, Buc., 1935 (reeditat în seria de *Studii literare*, vol. III, Cluj, Dacia, 1977); Id., I. Heliade Rădulescu. *Portret intelectual*, în *Cercetări de literatură română*, Sibiu, 1944; Paul Cornea, *I. Heliade Rădulescu sau „Echilibrul între antiteze” în teorie şi practică*, în *Studii de literatură română modernă*, Buc., 1962.

[2] „Fără Christ aş fi un ateu, un apostat. El m-a mîntuit de infernul urei (...) Pe el îl ador mai mult ca om, ca frate al Proletarului...” (*Suvenire şi impresii ale unui pro scris*, ed. Maria Protase, Cluj, Dacia, 1975, p. 133; „Crist-popolul, lumina şi puterea...” (*Sînta cetate*, în *Opere*, ed. Vladimir Drimba, vol. I, *Poezii*, Buc., EPL., 1967, p. 207.)

urmează, „mundifer”, deci creator de lumi, adică este faptă. *Literatura = politica* nu e doar un titlu de conferinţă, ci devine un principiu de existenţă dacă avem în vedere că prin literatură Heliade înţelege *cultură* (literatură beletristică, lingvistică, filosofie, economie etc.). Cum orice manifestare a spiritului e, deopotrivă, idee şi faptă – faptă politică –, acţiunea însăşi devine un spectacol al Ideii în desfăşurarea ei dramatică; de aici, impresia de teatralitate a existenţei lui Heliade, care-şi rezumă fiecare acţiune în gesturi simbolice şi o descompune în „atitudini”. Căci fiecare gest e o hieroglifă a ideii în act, fiecare gest sau atitudine (de la instalarea tipografiei naţionale pe locul patului de suferinţă al lui Gh. Lazăr la celebra manta albă din timpul revoluţiei) încorporează sensul unei existenţe care se vrea simbolică pentru existenţa ideală a umanităţii. Pentru Heliade, nu există fapte indiferente sau accidentale; există numai Ideea, care se manifestă plenar în acţiunea sublimă sau care e martirizată în acţiunea distructivă. De aici, alternanţa tonului heliadesc între epopeic şi satiric, între sublim şi caricatural. Oricît de savuroasă, oricît de rezistentă literar, satira lui Heliade nu e subsumabilă realismului şi nu mizează pe categoria *mediocrităţii,* nici măcar în cazul unor personaje al căror arbore genealogic e de căutat în specia fiziologiilor, aşa cum sînt coconul Drăgan, coconiţa Drăgana sau domnul Sarsailă autorul. Căci, la Heliade, comicul se converteşte în grotesc şi implică sensuri – politice, de obicei – care depăşesc simplul exerciţiu ludic (v. *Coconu Drăgan*[3]*)*, într-un cuvînt, viziunea scriitorului transcende mediocritatea umană, demonizînd-o. Heliade nu concepe spiritul liber, ci doar spiritul implicat; ca atare, ironia e accidentală în opera lui şi ea se converteşte, de îndată, în satiră. Inimiciţiile personale devin, prin deplasarea

[3] Prostia Coconului Drăgan primeşte semnificaţii de atitudine antinaţională: „bădăran boierit”, care „se ţine mereu de moda veacului”, „coconul Drăgan se făcu un patriot grozav, năbădăios, numai foc şi inimă albastră pentru patrie (însă numai cînd nu e în slujbă, ca să se ştie)” *(Opere,* ed. cit., vol. III, Buc., Minerva, 1975, p. 113).

lor în sfera sensurilor ideale ale acţiunii umane, drame morale, politice sau metafizice; „ingratitudinea” protejatului Alexandrescu transformă personajul incriminat într-o „iasmă”, emanaţie a spaţiilor infernale în lume *(Ingratul, Visul);* o anecdotă savuroasă despre C. A. Rosetti, autor ultragiat care corectează, cu expresie patetică şi ochi bulbucaţi, interpretarea unui sărman lăutar ţigan, terifiat de demonstraţia artistică excesivă, devine – prin caricatură şi dincolo de ea – simbol al românismului martirizat de liberali *(Echilibru între antithesi).* În cele mai inofensive gesturi ale adversarilor, Heliade descifrează simboluri ale unor „cabale” demonice îndreptate împotriva ţării şi împotriva lui personal, demascîndu-le şi sancţionîndu-le în satire de cele mai diferite formule, care pot ajunge la farse dramatizate, la „mistere” sau la poeme comice de tip hudibrastic *(Tandalida).* Evident, o asemenea atitudine nu era menită să creeze simpatii. Heliade nu are, în epocă, tovarăşi de idei. Are fie admiratori fascinaţi, fie detractori, dintre care unii îndîrjiţi şi tot atît de excesivi ca şi el (C. A. Rosetti, Bolliac), dar alţii lucizi şi echilibraţi – puţini aceştia, pentru că epoca nu e o epocă de luciditate şi de echilibru. Din ultima categorie, Alecsandri îl persiflează spiritual şi fără consecinţe; îl execută însă, în corespondenţă, cu o luciditate necruţătoare, Bălcescu[4]. Dacă e să ascultăm glasurile istoriei, va trebui să-l căutăm pe Heliade între două voci privilegiate, cu egală îndreptăţire pentru noi: aceea a generaţiei următoare, care recunoaşte, prin poezia lui Eminescu, sensul simbolic al acţiunii heliadiste, şi aceea îndurerat-ironică a lui Bălcescu, cenzurînd orgolioasa identificare între individ şi idee, pe care Heliade a resimţit-o ca adevărul său fundamental. Cum contemporanii se încăpăţînează să nu recunoască acest adevăr, Heliade trece de la gestul simbolic la explicitarea lui.

---

[4] „Eliad, căruia îi lipseşte tot felul de capacitate de om de stat, cu laşităţile lui d-o parte, cu pretenţiile lui învederate la domnie, au acoperit frumoasa noastră revoluţie de o coloră ridiculă” – N. Bălcescu, *Opere,* ed. critică G. Zane, vol. IV, *Corespondenţă,* Buc., Ed. Acad. R.P.R., 1964, p. 139.

Întreaga sa operă este, în fond, o pledoarie *pro domo,* întreaga sa operă îi glosează acţiunea. *Issachar* e o lucrare de filosofie şi politică, dar e, totodată, şi o colecţie de portrete caricaturale ale personajelor sau ale categoriilor sociale adverse: fiziologia ciocoilor (acum, liberali), anecdote despre C. A. Rosetti, aluzii la scandalul diamantelor furate de Boliac pigmentează şi ilustrează sistemul filosofic al „treismului” şi prezenţa „deltelor sacre” în istorie, în special în istoria românilor. *Biblicele* sînt un comentariu, pentru uzul ortodocşilor raţionalişti, al Bibliei, dar *Biblicele* cuprind un capitol vast *(Scandalul sau Pedica)* ce întrerupe comentariile printr-un amplu discurs de disculpare, explicitare şi pledoarie în favoarea acţiunii exemplare pe care Heliade o identifică cu propria-i biografie. *Descrierea Europei după tractatul din Paris* (descripţie apocaliptică şi oracol, prefigurînd în proză genul „oracolelor” din care poetul intenţiona să alcătuiască, la bătrîneţe, *Pythonida,* „epopee de un genere nou, cu totul profitic”[5]) e, în acelaşi timp, şi un autoportret al profetului. Heliade, care se recunoaşte în Moise, în Dante, în Schiller sau în Cîrlova, se consideră în primul rînd un profet ce se transformă, în exil, într-o Casandră prevestind dezastre şi înregistrînd nenorocirile abătute asupra unei naţiuni care se încăpăţînează să rămînă surdă în faţa profeţiilor sale: „Cine, din cîţi putea face bine, m-a ascultat cînd strigam [...] Vocea mea era voce în deşert, în mijlocul fiarelor [...] Cine mă credea ... Cine mă asculta”[6]. Ipostaza de profet e prin excelenţă caracteristică pentru portretul pe care Heliade şi-l revendică în consonanţă cu epoca, o epocă în care, sub influenţa romantică a socialismului utopic, vocabula biblică e chemată să îmbrace atitudini sociale revoluţionare[7]. Dar definiţia pe care Heliade o dă profetului dezvăluie fibra

---

[5] Informaţii despre *Pythonida,* în notele lui Vl. Drimba la ed. cit. de *Opere* ale lui Heliade, vol. I, p. 571—575.

[6] Heliade, *Suvenire şi impresii ale unui proscris,* ed. cit., p. 151-52.

[7] Despre influenţa socialismului utopic şi ideologia mesianică a generaţiei paşoptiste, D. Popovici, *Santa Cetate. Între utopie şi poezie,* Buc., 1935; Id., *Ideologia literară...*

raţionalistă adîncă a sufletului său, un suflet de iluminist care rătăceşte pe toate coordonatele romantismului căutîndu-şi patria pierdută: „Căci profet nu însemnează un individ ce citeşte pe stele [...] cu atît şi mai puţin nu este un om în delir sau în convulsii, nu în stare de lunatic sau de catalipsie ce scoate vorbe incoherente fără şir, fără să ştie nici însuşi a-şi da cuvînt de înţelesul lor. Ci din contra, un om deştept în starea cea mai normală [...] în toată vigoarea facultăţilor sale fizice şi intelectuale, în toată virtutea minţii şi judecăţii sale [...] ce are, ca toţi ceilalţi oameni [...] de-a dreptul de la Dumnezeu[8]. Să recunoaştem că în opera lui Heliade coexistă datele unui portret ceva mai complex, un autoportret cu scăpărări de luciditate şi momente de autocenzură ironică. *Domnul Sarsailă autorul,* fiziologie a poetului, nu e numai un portret caricatural al unor inamici, dintre care primul ar fi Boliac, ci conţine, după mărturia lui Heliade, şi elemente ridicole ale propriei sale fiinţe: „Să nu gîndiţi, copii, că eu cu d. Sarsailă sau Zgîndărilă voi să înţeleg pe cineva anume, ferească Dumnezeu! Adun însă [...] toate rîsurele şi secăturele vătămătoare ce le văz la unul, la altul, şi însuşi în mine (pentru că fiecine îşi are pe ale sale), şi le personific, după cum se împeliţează toate în domnul Sarsailă”[9]. Admiţînd că e vorba, aici, doar de un artificiu de construcţie, lipsit de orice valoare confesivă, rămîn totuşi alte argumente în favoarea tezei că Heliade îşi construieşte autoportretul ideal de profet cu conştiinţa lucidă a riscului, adică avînd sentimentul că o umbră de ridicol poate plana asupra construcţiei sale. În *Dispoziţiile şi încercările mele de poezie* scriitorul rememorează începuturile vocaţiei sale apostolice („Mi se părea că pe mine m-a orînduit Dumnezeu să luminez neamul”) şi ale orgoliului de literat („mă necăjeam să nu mă atingă nimeni la liră”), motivate de primele sale opere (imn guturaiului) şi de proiectul „vestitei compuneri” intitulată,

---

8 *Descrierea Europei după tractatul din Paris de Ioann Prosdociu,* 1856, p. 76.
9 Heliade, *Opere,* ed. cit, vol. III, p. 50.

după modelul *Alexandriei, Această Carte făcută de mine Niţă sau Ion Rădulescu* şi alcătuită în „cabinetul de lectură" din coşul casei.[10]. Exerciţiu de autoironie, mărturiile citate nu vizează portretul ideal al scriitorului, ci doar avatarurile sale timpurii, imperfecte. Dar *Suvenirele şi impresiile unui proscris,* operă tîrzie, care se referă la un personaj matur, investit deja cu o aură simbolică, oferă şi ele cîteva elemente care pot tulbura imaginea consacrată a lui Heliade. Există, în *Suvenire,* poza romantică a damnatului solitar, care înfruntă tenebrele şi elementele dezlănţuite, dar există şi mărturisirea tulburătoare a conştiinţei orgoliului, care poate deveni conştiinţă a vanităţii („Norii făceau un mare bine vanităţii mele") sau meditaţie neliniştită asupra limitei incerte între abnegaţie şi ambiţie („O! abnegaţie totală! Nu cumva eşti cea mai ascunsă şi cea mai eosforică ambiţie? Vai sufletului meu atunci!"[11]). Îndoiala este aşadar prezentă în spiritul lui Heliade şi ea transformă teatralitatea gesticii într-o trăire dramatică. Dar sentimentul destinului, convingerea unei vocaţii de întemeietor de cultură e mai puternică decît această dramatizată dilemă a fiinţei. Epoca paşoptistă, epocă de construcţie eroică, îl îndrumă în acest sens şi nu există cerinţă virtuală a timpului său la care Heliade să nu fi răspuns anticipat. Cum scriitorul se simte purtător al ideii de progres, tendinţele contradictorii ale epocii apar spiritului său (ca şi tendinţele contrarii ale fiinţei sale, simbolizate în blîndul Serafim şi răzbunătorul Heruvim) dramatizate. Heliade trăieşte istoria ca pe o dramă de idei şi faptul acesta imprimă caracterul scenic al operei sale. Răspunzînd comandamentelor epocii, scriitorul publică, în 1828, *Grammatica românească,* al cărei model s-a dovedit a fi o *Grammaire française à l'usage des pensionnats* de Ch.C.Letellier[12]; înainte de a se orienta spre italienism –

---

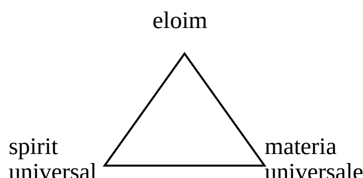
[10] Dispoziţiile... în *Opere*, ed. cit., vol. III, p. 334-340.
[11] *Suvenire şi impresii...*, ed. cit., p. 127, 144.
[12] N. A. Ursu, *Modelul francez al gramaticii lui I. Eliade Rădulescu*, în *Limba română*, 1961, nr. 4.

avatar al latinismului Şcolii ardelene[13] –, *Gramatica* aceasta, cu toate elementele ei iluministe, vede în limbă un organism natural, supus istoriceşte unei evoluţii interioare, posibil de normat doar în limitele bunului simţ comun (Este atitudinea pe care o va moşteni spiritul critic moldovenesc). Dar *Prefaţa* gramaticii interesează şi independent de teoriile susţinute, ca o piesa de rezistenţă a prozei lui Heliade. Ea e în fond o mică scenetă ale cărei personaje sînt două ipostaze ale spiritului aflate în dialog. Heliade încarnează aici, ca şi în *Prefaţa* la *Regulile sau Gramatica poeziei,* atitudinea caricatural-conservatoare, menită să fie îngropată sub ridicol, şi atitudinea revoluţionară, triumfătoare, a spiritului. Dacă alcătuirea unei gramatici e prezidată de lupta ipostazelor spiritului, e pentru că Heliade concepe naşterea gramaticii ca pe o dramatică trezire a conştiinţei de sine a naţiunii. Întemeietorul gramaticii nu e un filolog, ci un nou demiurg, care scoate „din mijlocul haosului glossicu elementele limbii"[14], spre „a forma o limbă de unitate, o limbă simbol"[15].

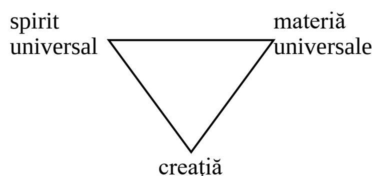
Una dintre acuzele esenţiale şi întemeiate care i s-a adus lui Heliade, mai presus de acuzele de orgoliu şi teatralitate aduse omului, mai presus de acuzele privind erorile sale politice, este aceea de „rătăcire" lingvistică, italienizantă, a celui care, la începutul carierei sale, descoperise – doar pentru a-l pierde apoi – criteriul romantic al caracterului natural şi istoric al limbii. Ciudat e însă faptul că, în opera tîrzie a lui Heliade, limbajul violent italienizant coexistă cu limbajul „bunului simţ"[16]. O „rătăcire" lingvistică există, fără îndoială, în opera lui Heliade. De ce n-am recunoaşte însă că ea e o rătăcire în căutarea Ideii şi că îşi află, dacă nu scuza, cel puţin explicaţia, într-un principiu de consecvenţă interioară? În sistemul filosofic „treist" al lui

[13] D. Popovici, *Ideologia literară...,* cap. *Limba literară.*
[14] *Biblicele,* Paris, 1858, p. 65.
[15] *Suvenire şi impresii...,* p. 152.
[16] Fapt remarcat de D. Popovici, *Ideologia literară...,* p. 285-287.

Heliade principiul de alcătuire a universului îl constituie „delta sîntă” (Δ) sau triunghiul sacru[17], format dintr-o dualitate — nici „hibridă", nici „monstruoasă", ci „armonică" — şi din rezultanta sau echilibrarea ei. Cu excepţia primei delte, divine,



toate celelalte delte îşi au termenii într-o perpetuă schimbare descendentă de funcţii, termenul pasiv al deltei superioare devenind activ în delta inferioară. Fiecare grup de „două trinităţi sau triunghiuri que formă un pătrat cată să producă asemenea un resultat, quare este cercul, quôci în dată que douĕ triunghiuri drepte şi egali formă un pătrat, punturile culminante avêndu un centru, cercul dejà este şi închipuit”[18]. În fond, structura operei lui Heliade respectă structura deltei „istorice”, al cărei arhetip rămîne:



Structura triunghiulară a deltei, concepută ca nucleu generator, dialectic, al cercului (căci, la Heliade, cercul nu e dat,

[17] Comentat de poet astfel: „Deltă. O formă triunghiulară Δ, astfel se înfăţişează providenţa sau ochiul lui Dumnezeu...” *Opere,* I, p. 413.
[18] *Equilibru între antithesi sau Spiritul şi materia,* Buc., 1859-1869, p. 14. Întreaga discuţie, la p. 9-17.

nu *e,* ci se *naşte)* se poate identifica în *modelul grafic de profunzime,* care structurează în mod predilect universul heliadesc şi care se traduce, *la nivel tematic,* prin nucleele semantice antinomice (spirit-materie, divin-uman etc.), iar *la nivel emblematic* prin motivul „deltei" sau al „ochiului providenţei" (care nu e, probabil, lipsit de legătură cu simbolul francmasonic al „deltei luminoase"). Atunci cînd aspiră la valoarea de totalitate, opera lui Heliade se naşte prin conjugarea a două limbaje, limbajul Spiritului şi cel al Materiei, şi apare ca o rezultantă a lor, de tip „Creaţia". Schema funcţionează, subiacent, şi în cazul celei mai „cuminţi" compuneri a lui Heliade, *Zburătorul,* şi ea se verifică în momentul de „pastel" al baladei. Căci pastelul din *Zburătorul* nu e doar o abilă trecere compoziţională de la confesiunea Floricăi la mitul Zburătorului, ci e o imagine-sinteză a Universului: în seară, se întorc în sat turmele, nu eminescienele blînde turme de oi, ci turmele mari, de vite grele, încărcate de materie telurică, chemate de cumpene „ţipînde", înaintând „mugind" şi făcînd ca aerul să vibreze „de tauri grea murmură". Acordurile sînt de o materialitate densă, care nu se sublimează (eminescian) în cîntec de ape, ci în murmurul sevei vitale, în „a laptelui fîntînă". (Pasajul e gustat de G. Călinescu probabil datorită unei afinităţi structurale, căci tabloul înserării din *Zburătorul* se reverberează, peste timp, în imaginea de o primordialitate elementară a turmei de bivoli din *Enigma Otiliei).* Dar, în momentul secund al pastelului, universul elementar amuţeşte sub magia „încântecului" sau a „descîntecului" şi, în tăcere, lumea adormită se visează în Idee, îşi visează „înaltul" corelat:

> „E noapte naltă, naltă; din mijlocul tăriei
> Veşmîntul său cel negru, de stele semănat,
> Destins coprinde lumea, ce-n braţele somniei
> Visează cîte-aievea deşteaptă n-a visat".

Sub regimul magiei, articulaţiile universului se dezvăluie în „tăcere" şi „nemişcare plină":

„Dar ce lumină iute ca fulger trecătoare
Din miazănoapte scapă cu urme de schintei?
Vro stea mai cade iară? vrun împărat mai moare?[19]

Materia densă nu e caricatura, ci termenul dual-armonic al spiritului. O dovedesc singurele două cînturi terminate din *Mihaida,* pe care Heliade o vroia o epopee naţională în spirit romantic. Urmînd sugestii din Tasso şi formula poemei romantice lamartiniene (scena îngerului Somn e o adaptare a fragmentului *L'Ange* din *Ithuriel* al lui Lamartine), *Mihaida* rămîne expresia cea mai caracteristică a „deltei” heliadiste în literatură, căci ea e poema întrupării Logosului în Istorie. Epopeea se structurează pornind de la o viziune tassoniană a topografiei universului. În cîntul I, un lung discurs al divinităţii (Dumnezeu Fiul sau Logosul) se desfăşoară, ca preambul şi arhetip al acţiunii istorice, „sus, mai presus de ceruri”. Discursul divin rezumă sensul istoriei, liberă desfăşurare a voinţei umane între „principiul” divin (Alfa) şi divina cauză finală (Omega):

„Sînt Alfa şi Omega, principul şi finitul;
Iar intervalul este al liberei voinţe.
Am întregit atomul, i-am dat proprietatea
Împus-am simpatia cu altul a se strînge
Şi întregit-am totul...
....

Am înnăscut instinctul spre uzul facultăţii
Memoria împus-am şi raţia-ntronat-am.
Format-am cunoştinţe, am dat curs judecăţii
Am nemurit ideea în formă, calitate
....

[19] Heliade, *Opere,* vol. I, p. 107.

Cînd omul nu se-alungă din legile-mi eterne
Şi ţine calea dreaptă, din grad în grad prinvine
L-a sa predestinare, l-acel ideal bine
....

Şi naţia devine potentă, progresivă...”[20]

Limbajul divinităţii e cuvînt-lumină, şi poetul încearcă să-l traducă, aproximativ („Tu, Doamne, mă lumină / şi-mi dă acea putere / Fedel a reproduce cereasca cuvîntare / A Fiului Puterii...”[21]), în limbaj uman printr-un discurs violent neologistic, care poate motiva acuza de italienism, dar care e corelatul unei intenţii estetice: crearea limbajului sublim, îndepărtat de sensurile comune ale termenilor, limbaj-simbol al rădăcinilor primordiale. Căci, între *nume* şi *fiinţă,* Heliade simte o legătură magică: primul act uman, similar creaţiei demiurgice, e, în *Anatolida, numirea* lumii, iar căderea în istorie e o *uitare* a numelor: „perzînd lucrurile, am perdut şi adevărata însemnare a numelor”[22]. (Limbajul demiurgic devine apoi, în *Mihaida,* solie cerească încredinţată arhanghelului vestitor Gabriel, care coboară pe pămînt, străbătînd un univers-templu şi oprindu-se pe „cel mai nalt şi gotic carpatin creştet”; solia se face cunoscută lui Mihai nu prin cuvînt degradat, ci, dincolo de cuvînt, prin *vis*. A treia întrupare a cuvîntului divin e *taina,* căci taină e sfatul dintre Mihai şi mitropolitul Eftimie:

„Căci pînă la noi fama nu ne-a adus nimica
Din cîte se vorbiră în doma domnială
Cu Dumnezeu de faţă”[23].

Cuvîntul apare, în cîntul II al *Mihaidei,* întrupat în istorie.

---

[20] Heliade, *Opere,* vol. I, p. 115-116.
[21] Heliade, *Ibid.,* vol. I, p. 115.
[22] Id., *Descrierea Europei...,* p. 93.
[23] Id., *Opere,* vol. I, p. 127.

Stilistic cîntul II contrastează vizibil cu primul: discursurile boierilor se desfăşoară într-un limbaj familiar, cu intenţii de culoare locală, deci de traducere a Logosului în limite de timp şi spaţiu („Rău se-ncuibă păgînul în ţară, badeo Udreo!”[24]). *Mihaida* se construieşte astfel ca o serie de încarnări descendente ale Logosului, de la nivelul cuvîntului-lumină pînă la cel al limbajului terestru, ce nu i se opune, ci reprezintă, conform deltei prime, faţa lui pasivă sau Materia. De aceea, cîntul II debutează cu imaginea materiei dense, elementare, imaginea cailor (apropiată de cea a turmelor din *Zburătorul)* şi a gunoiului din care izbucneşte viaţa:

„În curtea spaţioasă se tot auzea giruri
De cai, şi clunţul zornet zăbalelor spumate
Ş-acea scuturătură ce duduie ca tunet
Şi baterea copitei, spărgînd în neastîmpăr
Gunoiul bătăturei cu iarba încolţită”[25].

Materializarea verbului se traduce, în paralel, printr-o treptată materializare a luminii care e, ca şi la Tasso, substanţa primordială a universului. Primul ei avatar e chiar verbul („Cuvîntul era splendid în toat-a sa lumină”[26]); coborînd, ea devine substanţă a corpului angelic („Materia transpare şi sînt o poetiză”[26]). Emblema luminii se păstrează, în „doma domnială” a lui Mihai, ca sîmbure de foc al candelei ce veghează somnul domnitorului, pentru a izbucni apoi în incendiul solar al răsăritului – simbol al redeşteptării naţionale:

„Natura se deşteaptă, şi cerul îşi deschide
Eterne porţi de aur, şi soarele răsare.
Primarele lui raze, lucirea matinală
Inundă de lumină peloria lui frunte

---

[24] Id., *Ibid.,* p. 129.
[25] Heliade, *Opere,* vol. I, p. 127.
[26] *Ibid.,* p. 120.

Simbol independinţei la cugete române”[27]

În cîntul II, paralel cuvîntului, lumina se corporalizează şi devine materie: aurul crucii care domină adunarea de la banul Manta (luminată şi ea de „candela măreaţă”), argintul ciucurilor de pe faţa care acoperă „tavola rătundă” din mijlocul încăperii, smalţul şi nestematele în care e ferecată Biblia, cartea sfîntă, centru al tabloului – toate acestea alcătuiesc imagini ale condensării luminii în materie preţioasă, luminiscentă.

În ciuda subtilelor corespondenţe în planurile de construcţie ale poemei, *Mihaida* e departe de a realiza condiţia, postulată de epopee, oricît ar urma de fidel elementele eposului teoretizate mai tîrziu de Heliade în *Curs întreg de poezie generală.* De fapt, *Mihaida* e, ca majoritatea epopeilor romantice, o colecţie de fragmente sau de *viziuni,* care se succed, aici, într-o ordine descendentă (ordinea de imaterializare a ideii). Ele nu sînt însă viziunile impersonale ale rapsodului homeric, pentru că Heliade nu poate fi, nici în creaţia epică, impersonal. Nu un narator detaşat, ci un bard ossianic, mereu implicat, mereu prezent, regizează spectacolul care, din epic, devine dramatic. „Mînia”, pasiunea eroului la Homer, devine la Heliade „mînia ceea sacră” a rapsodului, adică platoniciana furoare divină[28]. „Bardul” rămîne în prim plan şi regizează vizibil spectacolul, concurînd demiurgul în regia universului. Arhanghelul Gabriel, investit cu o solie divină, coboară din înălţimi, dar timpii se amestecă, timpul naraţiunii trece înaintea timpilor naraţi, naratorul-regizor intervine direct în spectacol şi face ca personajul, oricît de sfînt, să se oprească din drum:

„Blînd serafim! aicea aşteaptă şi mă lasă
A te vedea o clipă, că-n marea-ţi răpejune
Ce ochi ar fi în stare a-ţi observa fiinţa?

[27] Heliade, *Opere,* vol. I, p. 124.
[28] Din dialogul *Ion,* reapărută în *Degli eroici furori* a lui Giordano Bruno.

....
îţi mulţumesc, o, angel, şi pasă la solia-ţi!”[29]

În cîntul II, scenografia lirică se converteşte în pură scenografie dramatică. La banul Manta, încăperile sînt despărţite de o „cortină”, gazda evoluează conform unor precise indicaţii regizorale („Iar trece banul Manta în stanţa adunării / Şi-n treacăt ceva spune feciorului din casă”[30]), iar apariţia lui Mihai urmăreşte şi ea efecte teatrale care, în registru epic, nu pot fi decît discordante.

Ca şi *Mihaida,* ca şi *Prefaţa* gramaticii din 1828 (pentru a alege două exemple extreme), opera lui Heliade e dominată integral (ca şi existenţa sa) de gustul dispunerii dramatice a unor atitudini sau gesturi-simbol. Vocaţia înscenării dramatice e vizibilă şi în lirica lui Heliade, care-şi contemplă fiinţa ca spaţiu de confruntare a unor voci divergente *(Serafimul şi Heruvimul).* Urmîndu-l pe Lamartine în *Poetul murind,* Heliade dedică o odă lui Cîrlova, dar – inevitabil – dramatizează subiectul, disociind ceea ce la Lamartine era o voce unică în două personaje suprapuse (*tu* şi *eu*), adică înscenîndu-se pe sine:

„Şi eu sînt ca metalul ce plînge după tine
Prin focuri de durere trecut şi lămurit...”[31]

Şi tot prezenţa persoanei I („*Eu* n-am venit, o, umbre, să tulbur pacea voastră” „*Eu* sînt însumi o umbră”... „*Eu* cînt în miezul nopţii a voastre biruinţe / *Eu* pe mormîntul vostru laure împletesc”[32]) domină o poezie pe temă tradiţională cum e *O noapte pe ruinele Tîrgoviştii.* Tematic şi prin intenţie didactică, *O noapte...* se încadrează viziunii preromantice, nuanţată în sens naţional. Tîrgoviştea ruinată este, pentru

---

[29] Heliade, *Opere,* vol. I, p. 120-121.
[30] *Ibid., p.* 138.
[31] Heliade, *Opere,* vol. I, p. 22.
[32] Heliade, *Opere,* vol. I, p. 48-49.

Heliade, un centru simbolic al existenţei naţionale, un spaţiu originar care deţine o perspectivă privilegiată:

„Aci îmi stau în faţă eroii Rumâniei
Din Cîmpulung, din Argeş, din Iaş, din Bucureşti,
De la Traian şi Negru, martiri ai vitejiei,
Pînă la împilarea trufiei strămoşeşti.
Ici glasul: Radu Negru! peste Carpaţi răsună;
....
D-aici văz în Moldova toată slava română
A reînvia sub Ştefan...
....
Aci Mihai cel Mare deşteaptă bărbăţia,
Steagurile destinse slobode fîlfîiesc;
Sub dînsele el cheamă pe toată Rumânia..."[33]

Origine, întemeiere, afirmare de sine prin martirajul libertăţii, istoria eroică a României supravieţuieşte, emblematic şi stimulativ, în ruinele Tîrgoviştei, într-o tonalitate caracteristică poeziei paşoptiste. Ca atitudine lirică, Heliade evadează însă din cadrele consacrate ale liricii paşoptiste. Căci numai făcînd abstracţie de structura de adîncime a poeziei am putea considera *O noapte...* o meditaţie preromantică încadrată de două momente de „pastel". „Pastelul înserării" cu care poezia începe („Soarele după dealuri mai străluceşte încă") şi „pastelul zorilor" cu care poezia se încheie („Deschis e ochiul zilei acum pe orizon") se structurează de fapt în imaginea globală a unui ciclu cosmic, într-un „mister" al morţii şi renaşterii soarelui. Palingenezia solară sugerează, simbolic, palingenezia istorică şi permite ca rememorarea istorică să se poată dispensa de concluzii, transformîndu-se într-o *viziune* a timpului eroic, o viziune care devine posibilă în contextul unui univers transfigurat magic, aflat sub semnul „încîntecului" sau al „duhului încîntător":

---

[33] *Ibid*., p. 49-50.

„Un rece vînt se simte c-a morţii răsuflare
Pe piatra cea-nverzită şuieră trecător;
Ca viaţa se revarsă o mută-nfiorare
Pustiul se însuflă d-un duh încîntător
………………………………….

La locul său stau toate, ca moartea neclintite,
Gata să năvălească; umbrele mă-ncongiur,
Trec şi retrec, se primblă asupră-mi pironite;
Păsări de noapte, cobe fîlfîie împrejur[34]

Dar spaţiul în care se petrece transferul de la realitate la viziune e un spaţiu interior. Heliade resimte noaptea ca o trăire nocturnă, dilematică, a eului ce se caută pe sine („şovăinda, clătita mea fiinţă”). Planul cosmic şi planul istoric converg înspre un plan interior ce transfigurează descripţia şi rememorarea în trăiri ale unei conştiinţe romantic torturate, care îşi caută locul în ordinea cosmică şi în cea istorică („Fiinţa-mi rătăcită aleargă între voi.”[35]). Drumul nocturn spre ruine este, pentru „fiinţa rătăcită” a lui Heliade, un drum al cunoaşterii de sine. Tabloul pilduitor al ruinelor devine astfel element al unei scenografii în care se desfăşoară, ca în întreaga operă a lui Heliade, înscenarea dramatică a dilemelor propriei sale conştiinţe.

Cînd poetul ţine să expliciteze corespondenţa simbolică a planurilor operei sale, cînd traduce discursiv „mitistoria” în istorie, eşecul operei e asigurat. Acesta este viciul *Anatolidei,* poemă cosmogonică ce rezistă doar prin imaginea orgoliului demonic damnat din cîntul I şi prin limbajul sublim din *Imnul creaţiunii.* În primele două cînturi, limbajul neologistic – limbaj supraterestru al redescoperirii, prin rădăcini, a conceptelor primordiale – nu distruge, ci potenţează imaginea. Înaintea Genezei, universul există, potenţial, în Idee, şi Heliade are curajul de a crea imaginea nudă, luminiscentă, a unui spaţiu al Ideii, condensînd lumina primordială într-o floră minerală. Limbajul violent

[34] Heliade, *Opere, I,* p. 48.
[35] *Ibid.,* p. 48.

neologistic serveşte aici intenţia estetică, pentru că lumea pe care o exprimă e nenaturală (premerge existenţa naturii). Heliade nu încearcă „plasticizarea” ideilor prin echivalări cu valoare sugestivă. Expresia e, cu bună ştiinţă, artificială, şi imaginile sînt aproximări care nu-şi caută puncte de susţinere în sfera experienţei senzoriale, ci reţin, dimpotrivă, atenţia asupra anormalităţii lor:

„Pe muntele de aur, în stînci de adamante,
Cu pulbere de stele, verzit de imortali,
Umbrit de cedri-etern, florat de amarante
Şi unde se dezvoltă virtuţile florali...”[36]

Anatolida eşuează însă în ridicol în clipa în care limbajul sublim – încăpăţînîndu-se să rămînă sublim – se aplică unor teme mitice inteligibile, ca melancolia lui Adam, „primul pater”, care nu-şi suportă condiţia semidivină de androgin şi suferă pentru că ,,E om şi n-are oamă ca leul o lionă”[37], sau idila cu „divina mater” Eva, implorată, cu o retorică paradisiacă ce amestecă muntenisme şi italienisime:

Stăi, bella mea dilectă, întorce-te, o, Eva!
Os nobil, adorabil, din propriele-mi oase[38]

Iar în momentul cînd limbajul sublim e dublat de explicaţia sa raţională, raţiunea sa de a exista e anulată prin chiar posibilitatea traducerii în alt registru. Ultimele două cînturi ale *Anatolidei* nu fac decît să versifice dezastruos teme de mitologie comparată. În această anulare a viziunii poetice din primele două cînturi – mai degrabă decît într-o modificare a poziţiei ideologice – trebuie căutată inconsecvenţa internă a poemului[39].

[36] Heliade, *Opere,* vol. I, p. 264.
[37] Heliade, *Opere,* vol. I, p. 280.
[38] *Ibid.*, p. 286.
[39] Inconsecvenţă semnalată de D. Popovici, care vede în cîntul I *(Empireul*

Heliade ar fi avut şansa de a crea în literatura română limbajul poeziei de idei; a compromis-o însă prin explicitare şi a închis astfel una din căile de dezvoltare a limbajului poetic românesc. Eminescu va explora o altă cale – nu a explicitării gîndirii, ci a exprimării limitelor ei, exprimînd transcendenţa prin negarea conceptelor („Nu era azi, nici mîine, nici ieri, nici totdeauna...”). Poezia română reţine însă din experienţa – şi din eşecul – lui Heliade tentaţia de a se apropia de fiinţa lumii prin rădăcina numelor în tainica lor înrudire şi o reactualizează în jocurile grave de cuvinte ale poeziei lui Nichita Stănescu.

şi tohu-bohu) o atitudine conservatoare, opusă revoluţionarismului postulat în restul epopeii. E însă de semnalat faptul că revolta lui Lucifer nu e, pentru Heliade, de aceeaşi natură cu revolta Omului împotriva Zeului Forţă, căci ea e orientată nu împotriva tiranului Iehova, ci împotriva Logosului, a blîndei divinităţi care, ca Dumnezeu Fiul, sacralizează umilitatea şi sacrificiul şi, ca Logos, întruchipează ordinea *raţională* (şi morală) a lumii.

LITERATURA „EXPERIMENTALĂ" (ÎNTRE LITERATURĂ ŞI ŞTIINŢĂ)

DELAVRANCEA ŞI NATURALISMUL

I

Dacă opera lui Delavrancea se lasă greu încadrată într-un curent sau într-o formulă literară unică, gîndirea sa estetică se situează, prin elementele ei esenţiale, sub zodia scientismului naturalist. Dar naturalismul suferă, în interpretarea scriitorului român, anumite devieri, extrem de semnificative, a căror clarificare poate contribui la definirea unei personalităţi şi a unei opere contradictorii.

Prin temperament şi prin educaţie, Delavrancea e un romantic, discipol – într-o primă perioadă – al lui Bolintineanu şi admirator entuziast al lui Eminescu. În corespondenţa cu Elena Miller Verghi, scriitorul se autodefineşte ca un temperament paradoxal, care cumulează dubla ipostază romantică a inadaptabilului şi a revoltatului[1]. Există însă în personajul pe care corespondenţa ni-l relevă o trăsătură care îl face să depăşească tiparele romantice, integrîndu-l spiritului pozitivist al secolului al XIX-lea: îndoiala romantică se prelungeşte la el într-o intensă

---

[1] Un imaginativ care evadează din realitate, pierdut în admiraţia „naturii sălbatice", dar, în acelaşi timp, un deziluzionat activ: „mie mi-a rămas mult în locul iluziilor: patima de-a lupta. Deziluzia mi-a sfărîmat inima, dar fiecare bucată din ea a devenit o bucată oţelită, gata oricînd a bate puternic pentru războiul cugetării" (I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare,* vol. V, Buc., 1935, p. 295).

curiozitate ştiinţifică, o curiozitate ce-l îndrumează spre studiul anatomiei şi al fiziologiei comparate[2] şi spre încercarea de a explica fenomenele pe baze deterministe. În această trăsătură trebuiesc căutate premisele atracţiei, mai puţin accidentală decît s-ar părea, pe care a exercitat-o asupra sa scientismul naturalist.

Această atracţie devine vizibilă cînd, în 1888, Delavrancea publică în „România liberă" o serie de cronici dramatice închinate Giacintei Pezzana Gualtieri – prilej de opţiune pentru arta interpretativă realistă şi de condamnare a teatrului clasic şi romantic. Vechea şcoală interpretativă este o şcoală retorică, o şcoală a *imaginaţiei plastice* şi a *contemplaţiei estetice.* Rossi, ilustrul ei reprezentant, „era leul inofensiv – era antic – îl iubeai ca pe-o operă clasică", dîndu-ţi „pas să-l admiri liniştit şi să discuţi între acte iubirea sau ura lui"[3] şi prezentîndu-ţi „o suferinţă artistică, nu una umană". Prin contrast, şcoala realistă, „a marelui simpatic", pe care o ilustrează Giacinta Pezzana, renunţă la plăcerea pur estetică şi se îndrumează spre o artă *umană* şi *ştiinţifică.* Actorul se apropie de omul de ştiinţă prin facultăţile sale de observaţie, prin studiul atent al realităţii psihologice şi sociale; imaginaţia plastică este corectată astfel de observaţie, de studiul ştiinţific al realităţii. Dacă imaginaţiei i se opune observaţia, trăirii estetice, contemplative a rolului i se opune trăirea simpatetică: înzestrată cu un sistem nervos ultrasensibil, Pezzana „se identifică cu persoana ce voieşte a înfăţişa, suferă şi plînge ca acea persoană, se tortură de ura sau de gelozia, de iubirea sau durerea ei"[4]. De aceea, emoţia ce se transmite spectatorului nu e o emoţie artistică, ci una umană.

Aprecierile lui Delavrancea, care pleacă de la observaţii asupra artei interpretative, se extind însă şi asupra literaturii dramatice, cu formulări care dovedesc o lectură

---

[2] Torouţiu, *Studii...,* vol. V, p. 327.
[3] Delavrancea, *Opere,* ed. Emilia Şt. Milicescu, vol. V, Buc., 1969, p. 34.
[4] *Ibid.,* p. 33.

entuziastă a articolului lui Zola *Le naturalisme au théatre*. Pe urmele scriitorului francez, Delavrancea se declară un adversar convins al tragediei clasice, a cărei „pleiadă metafizică de eroi” se reduce la „schelete în giulgiuri magnifice, declamînd în loc de a vorbi, făcînd stilistică în loc de a mişca”, într-un cuvînt contrazicînd „făgaşul impus de sensibilitatea omenească”[5]. Romantismul substituie *eroului metafizic* al clasicismului un *erou imaginar;* convenţia clasică e înlăturată, dar în locul ei se instaurează convenţia romantică, mai puţin logică încă. Celor două capete de acuzare pe care naturalismul le aduce dramei romantice – cultul imaginaţiei în dauna observării realului şi artificiul compoziţional –, Delavrancea nu întîrzie să le aducă precizări mai subtile. *Cronica teatrală* la *Despot Vodă* al lui Alecsandri, apărută în 1886 în „Epoca”, a stîrnit, prin severitatea judecăţilor critice, nedumeriri şi proteste. De fapt, concluzia drastică la care ajunge Delavrancea („O analiză amănunţită a piesei ca *meşteşug de scenă şi ca dramă istorică* ar ajunge inevitabil la încheierea că *Despot Vodă* e o mare copilărie”) are o semnificaţie mai largă decît aceea a deprecierii dramaturgiei lui Alecsandri: criticul se face purtătorul de cuvînt al unei concepţii realiste, în numele căreia condamnă, în *Despot Vodă,* slăbiciunile teatrului romantic. Din punctul de vedere al tehnicii dramatice, piesa lui Alecsandri i se pare a păcătui prin *ilogicul caracterelor*, printr-o *acţiune anemică* şi, ceea ce e mai grav, prin abuzul de *lirism retoric,* fatal dramatismului. Ca dramă istorică, *Despot Vodă* se face vinovată de nerespectarea *culorii locale.* Acuza poate părea paradoxală. Culoarea locală este marea descoperire a romanticilor, tentaţi de pitoresc şi de individual, este replica pe linia specificului pe care romantismul o dă caracterelor generale şi abstracte ale clasicismului. Dramele istorice sau exotice se desfăşoară astfel într-un cadru pitoresc, personajele poartă numele şi costumele epocii, invocă eventual zeităţile locului. Dar

[5] Delavrancea, *Opere,* ed. cit., vol. V, p. 40.

specificul romantic se opreşte la decor, fără a atinge caracterele şi sentimentele personajelor. În plus, atracţia exoticului anulează adesea preocuparea pentru adevăr.

O asemenea înţelegere a culorii locale nu poate fi însă acceptată de literatura celei de a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, atinsă de suflul pozitivismului. Nu este vorba aici de naturalism, pentru care sfera de investigaţie a artei trebuie să se reducă la contemporaneitate, singura exact cunoscută de scriitor, deoarece, în formularea celebră a lui Maxime du Camp, ,,orice tablou istoric, reprezentînd o acţiune la care artistul n-a putut fi martor, căreia nu-i e nici măcar contemporan, şi pe care masa publicului său o ignoră, este o fantasmagorie şi, din punctul de vedere al înaltei misiuni a artei, un non-sens”[6]; este vorba însă de poezia parnasiană şi de realismul unui Flaubert, pentru care reconstituirea istorică se cere a fi de o preciziune ştiinţifică impecabilă, nu numai în decor, ci şi în moravuri, pasiuni, caractere şi concepţii. Această tendinţă de depăşire a viziunii pitoreşti a istoriei nu reprezintă însă un pur exerciţiu de erudiţie, ci un efort de a înţelege şi de a explica istoria, concepută ca o serie de epoci organice, în cadrul cărora fenomenele trăiesc într-o corelaţie desăvîrşită. Istoria religiilor devine, pentru Ernest Renan şi, prin el, pentru întreaga direcţie parnasiană, istoria unor sisteme de simboluri în dosul cărora se poate reconstitui spiritul primitiv care le-a generat. Nu evocarea pitorească a unei epoci, nici *intuirea* spiritului ei interesează acum, ci reconstituirea exactă şi explicarea ei ştiinţifică. În acest sens trebuie înţelese rezervele privitoare la inexactitatea culorii locale pe care Delavrancea le formula pe marginea piesei lui Alecsandri: „Cu cîteva plante şi farmece, cu cîteva invocaţii şi salutări, cu nume proprii şi o togă romană nu te poţi găsi decît la începutul începutului din secolul lui August”[7].

---

[6] Maxime du Camp, prefaţa la *Chants modernes,* ap. David-Sauvageot, *Le réalisme et le naturalisme dans la littérature et dans l’art,* Paris, 1889, p. 215.

[7] Delavrancea, *Opere,* vol. V, p. 152.

Reconstituirea istorică pretinde mai mult, pretinde cunoaşterea mentalităţii sociale şi morale, a ideilor şi a formelor de sentiment specifice fiecărei epoci, „pe scurt, a năzuinţei generale a acestor vremuri”, adică a spiritului intim al epocii[8].

Incapabil să reînvie, în datele ei reale, viaţa unor epoci apuse, romantismul este tot atît de puţin chemat să studieze contemporaneitatea. În locul unor eroi „vii, în carne şi oase”, literatura romantică pune în funcţiune ,,păpuşi care se mişcă pe sfoară”. Pentru a crea însă „fiinţe posibile”, care „ne lasă iluzia despre o viaţă a lor”, ar fi necesar studiul atent al naturii (ceea ce ar duce la „o logică de idei şi sentimente”), observarea exactă a mediului social, a limbii, a formelor de sentiment. Sînt tot atîtea cerinţe cărora romantismul nu le poate răspunde, pentru că el produce o literatură caracterizată prin „necunoştinţă absolută despre natura omului”, o literatură hrănită în exclusivitate de imaginaţia „bazată pe o simţire moleşită”[9].

Dacă literatura clasică vehiculează eroi metafizici, dacă literatura romantică se pierde în imaginar, singura cale acceptabilă este, pentru Delavrancea, aceea a naturalismului, a unei literaturi „shakespeariene mai ştiinţifice”. Ce înseamnă naturalism? „Baconism literar; experienţă şi observaţie; luptă psiho-fiziologică; iată în două cuvinte caracterul naturalismului”[10]. Formula lui Delavrancea rezumă fidel definiţia dată de Zola literaturii experimentale: o literatură ştiinţifică, menită să continue, cu metodele ştiinţelor experimentale – observaţia, dar mai ales

---

[8] Delavrancea, *Lupta literară,* în *Opere,* vol. V p. 179.
[9] *Ibid.,* p. 177.
[10] Id., *Opere,* vol. V, p. 41. În privinţa relaţiei observaţie-experiment în definirea ştiinţelor experimentale (cu consecinţe pentru ceea ce Zola numeşte „literatură experimentală”), a făcut epocă lucrarea doctorului Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale* (1865): *„Observaţia* este investigarea unui fenomen natural şi *experienţa* e observarea unui fenomen modificat de observator” (adică pus în condiţii experimentale, de laborator) – *Op. cit.,* Garnier-Flammarion, 1966, p. 45.

experimentul –, pe teren moral, cercetările ştiinţei. Utopia scientistă, prin care naturalismul îşi defineşte calitatea specifică în cadrul realismului, surîde spiritului tentat de explicaţii cauzale al scriitorului român. Şi, tot pe urmele lui Zola, Delavrancea defineşte funcţia morală a literaturii naturaliste: „Voind a ne mişca, ne prezintă fenomene psihice sensibile [...] ne mişcă marele simpatic [... şi] prezentîndu-ne bunul şi răul naturii noastre ne constrîng, prin elocinţa faptelor, a ne întoarce faţa cu dezgust de la patimile al căror sfîrşit e ruşinea”[11]. Mai puţin convins decît Zola de fatalitatea fiziologicului, Delavrancea reţine însă ideea efectului terapeutic pe care literatura experimentală este chemată să îl exercite *prin simpla elocvenţă a faptelor.* Felul cum se exercită această influenţă, direcţia ei de acţiune (socială la Zola, individuală la Delavrancea) diferă. Ceea ce merită să fie subliniat este însă rolul moralizator al *documentului în sine.*

Observaţie şi experiment, prezentare a fenomenelor psihice sensibile, elocvenţa documentului, iată cîteva idei care ar face din Delavrancea un adept fără rezerve al naturalismului francez; o asemenea poziţie teoretică ar fi însă incapabilă să explice opera literară, pe care Tudor Vianu o caracterizează în primul rînd prin „participarea înduioşată a scriitorului la soarta eroilor săi [ceea ce] creează atmosfera lirică a naraţiunii”[12]. Există însă în estetica naturalistă un termen care a exercitat o atracţie specială asupra lui Delavrancea şi care poate explica aspectul specific pe care naturalismul îl ia în interpretarea scriitorului român: este vorba de *simpatie.* Termenul apare în articolele lui Zola într-o fază în care principiile caracteristice ale naturalismului fuseseră deja rostite; din felul în care ele fuseseră primite de contemporani, Zola îşi putuse da seama de o slăbiciune fundamentală a doctrinei: în intenţia de a elimina exagerările romanticilor, a căror estetică se baza pe o apreciere exclusivă

[11] Delavrancea, *Opere*, vol. V, p. 41-42.
[12] T. Vianu, *Arta prozatorilor români,* vol. I, Buc., 1966, p. 246.

a factorilor subiectivi (fantezia şi, ca atare, personalitatea), el acordă credit numai facultăţilor obiective (observaţia). Mai mult chiar, Zola tinde să dea un aspect ştiinţific însuşi procesului creator: arta nu mai este ficţiune, ci experiment. Toate acestea dau impresia că activitatea creatoare se debarasează nu numai de fantezie, ci şi de imaginaţia creatoare; facultatea dominantă a scriitorului naturalist devine *simţul realului,* capacitatea sa de supunere la obiect. O asemenea concepţie, în care singurul criteriu valoric este adevărul, pare a neglija total factorul personal, caracterul subiectiv, individual al creaţiei artistice. Acuza i-a fost adusă de timpuriu lui Zola, care îi răspunde la început definind originalitatea ca *expresie individuală.* Noţiunea de simpatie, pe care o utilizează mai tîrziu, e menită să înlocuiască noţiunea de imaginaţie creatoare; prin simpatie, personalitatea scriitorului fuzionează în procesul de creaţie cu obiectul, îl trăieşte, îl îmbogăţeşte şi îl continuă fără a-l contrazice, fiind în permanenţă condus de simţul realului.

Simpatia estetică nu se confundă însă cu simpatia morală pentru că, din punctul de vedere al personalităţii morale, scriitorul naturalist – ca şi cel realist – optează pentru o impasibilitate desăvîrşită, similară pentru Zola cu impasibilitatea savantului care „nu se poate supăra pe azot pe motivul că azotul e nociv vieţii”. Scriitorul „se fereşte să judece şi să tragă concluzii... El dispare deci, îşi păstrează pentru sine emoţia şi expune pur şi simplu ceea ce a văzut”. Orice intervenţie dăunează, din punct de vedere estetic, operei, care devine „o materie prelucrată, refasonată de emoţia autorului, emoţie care e supusă tuturor prejudecăţilor şi tuturor erorilor. O operă adevărată va fi eternă, în vreme ce o operă înduioşată s-ar putea să nu flateze decît sentimentul unei epoci”[13]. Într-o formulă mai concisă, Flaubert expune, în corespondenţa cu George Sand, un punct de vedere similar. Scriitorul „nu va scrie cu inima”. „Eu nu vreau să am

[13] Em. Zola, *Le naturalisme au théatre,* în *Le roman expérimental,* Paris, 1898, p. 126.

nici dragoste, nici ură, nici milă, nici mînie. Cît despre simpatie, e cu totul altceva, niciodată n-ai destulă". Numai că această simpatie însemnează „a se transporta în personaje şi nu a le atrage la sine"[14]. Simpatia estetică se defineşte astfel ca un suprem efort de obiectivare, de depersonalizare, şi ea o noţiune antinomică simpatiei morale.

Delavrancea înţelege însă lucrurile într-o lumină cu totul diferită. În *Salonul* 1883, criticul aplaudă tablourile cu subiecte contemporane, aplaudă pictorii care „se simt atraşi de ceea ce văd şi împărtăşesc ca *dragoste* şi *milă*", căci „ceea ce aleg [ei] te fură prin *simpatie, milă, duioşie* şi gust" (s.n.)[15]. Pentru Delavrancea, simpatie însemnează atitudine înduioşată a artistului faţă de obiectul operei sale, o simpatie morală în ultimă instanţă. De aceea, efectul moral al operei nu e numai rezultatul unui proces intelectual, de cunoaştere, ci şi rezultatul transmiterii emoţiei, al creării unor sentimente umanitariste în faţa obiectelor prezentate.

O asemenea interpretare nu e nici ea străină cu totul unora dintre reprezentanţii notorii ai naturalismului francez, fraţii Goncourt, foarte gustaţi de-altfel de scriitorul român. În prefaţa la *Germinie Lacerteux*, autorii mărturisesc intenţia de a face dintr-un personaj umil un erou de tragedie, capabil să trezească interesul, emoţia şi mila cititorului şi să-l îndrume, prin prezentarea suferinţei umane, spre caritate şi umanitate. Lucrurile rămîn însă într-un stadiu teoretic şi prezentarea destinului eroinei, împinsă de fatalitatea temperamentului ei spre un deznodămînt tragic, nu încalcă practic cerinţa impasibilităţii autorului. Şi totuşi, *mila* e prezentă în operă, dar sentimentul se obiectivează într-un simbol: în faţa nefericitei Germinie, dra. Varandeuil, fiinţă care n-a cunoscut ispita şi îndoiala şi n-a iertat niciodată, este chemată să aducă în final cuvîntul de iertare şi înţelegere. În ciuda faptului că îşi permite sugerarea unei concluzii, romanul rămîne impersonal.

---

[14] Ap. David-Sauvageot, *Op. cit.*, p. 283-284.
[15] Delavrancea, *Opere*, vol. V, p. 60.

Cu scriitorul român lucrurile se prezintă însă altfel: afirmaţiile teoretice se verifică din plin în operă. Temperament liric, autorul *Milogului* şi al lui *Zobie* trăieşte înduioşat suferinţele eroilor săi care rămîn, dincolo de aspectul monstruos, pilde de umanitate purificată prin suferinţă. Participare discretă cel mai adesea, efuziune romantică uneori („Cînd bietul Iancu Moroi, prigonit de soartă, de oameni şi de ai săi, ieşise din salon...”), prezenţa scriitorului care judecă, se înduioşează, condamnă, se face simţită tot timpul. Personajul simpatic, detronat de naturalişti în numele adevărului, este repus în drepturi în numele emoţiei. Şi, o dată cu el, eroul abject reîncarnează pildele morale drastice *(Paraziţii).*

Definiţia naturalismului în concepţia lui Delavrancea se conturează aşadar prin două trăsături caracteristice: *studiu ştiinţific* aplicat realităţii, curiozitate ştiinţifică pe de o parte, *literatură a emoţiei* pe de altă parte. Dacă prin prima trăsătură concepţia lui Delavrancea dovedeşte o pătrundere exactă a calităţii fundamentale a naturalismului – determinismul –, prin care adepţii lui Zola încearcă realizarea utopiei unei literaturi ştiinţifice, prin cea de a doua trăsătură, izvorîtă dintr-o înţelegere deformată a simpatiei estetice, ea se îndepărtează de crezul estetic naturalist şi îşi însuşeşte inconştient o notă romantică, faţă de care temperamentul liric al autorului se dovedeşte extrem de receptiv.

II

Ca şi în cazul concepţiei estetice, opera lui Delavrancea utilizează cîteva principii fundamentale ale artei naturaliste, încorporate unei viziuni romantice şi obligate să servească o literatură a emoţiei, a simpatiei morale. Cum ecourile naturalismului în opera sa au fost conştiincios

înregistrate într-un studiu al lui Octav Botez[16], comentariul nostru va urmări doar înţelesul personal pe care îl dobîndesc în proza scriitorului român două din principalele articole de crez ale artei naturaliste: literatura văzută ca „proces verbal al realităţii" şi literatura văzută ca „experiment ştiinţific" bazat pe legea determinismului.

Zola a făcut deseori afirmaţia că scriitorul este un „simplu grefier al realităţii" şi opera literară un „proces verbal" al aceleiaşi realităţi, ceea ce ar însemna că factorul structurant al operei nu se află în operă, ci în afara ei, în realitatea pe care ea nu face decît să o transcrie cît mai exact cu putinţă. Născută în focul polemicii, afirmaţia a dat naştere unor interpretări care mai dăinuie şi astăzi, interpretări conform cărora naturalismul este o literatură incapabilă de selecţie, o literatură care se mulţumeşte cu copierea fotografică a realităţii. Înzestraţi cu un instinct artistic sigur, nici Zola, nici discipolii săi (să-i amintim pe Maupassant sau pe Huysmans), teoreticieni şi ei ai „banalului", nu dovedesc în opera lor literară vocaţie de grefieri. De-altfel, exasperat de felul în care a fost înţeles, Zola a revenit adesea cu explicaţii, care s-au dovedit însă zadarnice. Mai mult decît oricare dintre ideile fecunde ale gîndirii sale, afirmaţia aceasta imprudentă a făcut carieră; dar a făcut şi victime. Şi o asemenea victimă este – pînă la un punct – şi Delavrancea. Lipsit de capacitatea de observare a realului în datele lui fundamentale, scriitorul român se opreşte asupra amănuntului epidermic, banal de obicei, trivial uneori, nesemnificativ totdeauna. Felul în care construieşte, spre exemplu, atmosfera de iad monden în care Sofi îl tîrăşte pe nefericitul Iancu Moroi aminteşte încercările stîngace de stenogramă pe care le cultivau precursorii naturaliştilor, realiştii din grupul lui Champfleury:

„Zarva se încrucişa, apoi se potolea pentru cîteva momente şi reîncepea cu aceeaşi ameţeală de fraze, de

---

[16] *Naturalismul în opera lui Delavrancea,* Buc., 1936. V. şi monografia lui Al. Săndulescu, *Delavrancea,* Buc., EPL, 1964.

cuvinte şi glume, şi vesele, şi necăjite.

Cocoanele vorbeau toate deodată şi trînteau furios cărţile.

Şi peste toată această zarvă s-auzea regulat, ca bătăile unui ceasornic:

– Carte.

– Da.

– Nu.

– Şapte.

– Opt.

– Cinci.

– Bac!

Pachetele de cărţi treceau din mînă în mînâ, trîntite pe masă de cel care perdea şi aşezate delicat de cel care avusese o mînă norocoasă”[17].

În altă parte, în jurul eroului înmărmurit într-o nefirească linişte, se agită o lume veselă, de o veselie trivială şi sănătoasă. Două personaje pun la cale o farsă de prost gust şi, reţinute astfel o clipă în prim-plan, autorul se simte obligat să le observe şi să le caracterizeze, aşa cum postura lor de eroi antipatici o cere, printr-un gest banal şi uşor trivial: „Şi înghiţiră cîteva pahare de vin. Doamna se scobi în dinţi; rîse pe nas; deschise ochii mari şi galeşi şi îl bătu pe picior...”[18]. Funcţional, caracterizarea nu depăşeşte limitele unui incident inutil în economia operei şi lasă impresia unui tic stilistic.

Cu toate aceste, „procesul verbal al realităţii” în opera lui Delavrancea nu trebuie privit, credem, doar în lumina imitării stîngace a unei tehnici naturaliste. E adevărat, facultatea dominantă a scriitorului român nu este „simţul realului”; dar Delavrancea nu are simţul realului pentru că nu are certitudinea pozitivistă a valorii absolute a realităţii exterioare, ci conştiinţa romantică a două realităţi antinomice: o realitate interioară, personală, o trăire intensă în planul imaginaţiei, caracteristică personajelor centrale, şi o

---

[17] Delavrancea, *Iancu Moroi,* în *Opere,* vol. I, Buc., 1965, p. 41.

[18] Id., *Linişte,* în *Opere,* vol. I, p. 209.

realitate exterioară, indiferentă sau ostilă faţă de aceste personaje. Acaparate de existenţa lor lăuntrică, personajele lui Delavrancea privesc lumea cu un ochi străin, ca pe un spectacol din care reţin, printr-un act de atenţie pur mecanică, doar fragmente disparate şi, de aceea, lipsite de semnificaţie. Realitatea exterioară se construieşte în nuvelele lui Delavrancea *din unghiul realităţii interioare a personajului central.* Spre deosebire de scriitorii naturalişti, Delavrancea nu cumulează amănunte în vederea reconstruirii unor destine sau a unor caractere; ochiul care înregistrează amănuntul banal nu este, în cazul său, ochiul scriitorului-savant, nu este privirea „din afară" care caută simptome pentru a stabili un diagnostic. Delavrancea preia procedeul naturalist, trădîndu-i însă finalitatea ultimă – obiectivitatea. Căci, în nuvelele sale, „grefier al realităţii" este *unul dintre personaje* şi acest personaj, fie el Iancu Moroi, Trubadurul, bursierul sau doctorul din *Linişte,* nu poate avea faţă de lume privirea impersonală a savantului, ci privirea absentă a înstrăinatului. Scena jucătorilor de cărţi din *Iancu Moroi,* pe care o citam mai sus – aparent, o descripţie obiectivă – este, în fond, transcripţia impresiilor eroului central. Scena debutează printr-un pasaj caracteristic pentru substratul subiectiv al unor aparenţe obiective, specific lui Delavrancea: „Candelabrul *plutea* (s.n.) în mijlocul salonului, mişcînd uşor flăcările a trei rînduri de lumînări. Oglinzile, paralele, *înmulţeau nesfîrşit* (s.n.), d-o parte şi de alta, mesele, scaunele cu mătase roşie şi întreaga adunare. În oglinzi predomina mişcarea, în salon zgomotul"[19]. Descrierea salonului e filtrată aici prin senzaţia de ameţeală şi prin halucinaţiile de coşmar, cu obiecte multiplicate la infinit, plutind, dincolo de zarva încăperii, în apele oglinzilor, senzaţie pe care salonul ostil o produce asupra eroului bolnav.

Rolul de observator este preluat uneori (*Linişte,* parţial *Trubadurul)* de un povestitor implicat. Prezenţa

[19] Delavrancea, *Opere,* vol. I, p. 40-41.

povestitorului, personaj acaparat de trăirea unei drame al cărei martor devine, ca şi prezenţa obsedantă a motivului *privirii,* cu varianta refuzului de a privi, în gestul – atît de caracteristic personajelor lui Delavrancea (Trubadurul, bursierul etc.) – al ochilor închişi, al întoarcerii în sine, ni se par simptomatice pentru modul în care scriitorul român liricizează o formulă artistică al cărei punct de plecare este obiectivitatea absolută, transformînd-o într-un procedeu de analiză psihologică.

„Procesul verbal" nu este numai liricizat, ci şi *stilizat* de Delavrancea, care îl tratează adesea ca pe un laitmotiv, supunîndu-l regimului stilistic de reluări şi repetiţii caracteristic manierei sale oratorice şi „ritmizîndu-l" (jocul de cărţi aminteşte explicit, prin ritmicitate, „bătăile unui ceasornic"). Rămînînd în domeniul aceluiaşi exemplu, scena jocului de cărţi din *Iancu Moroi,* prezentată în descripţia de la începutul nuvelei ca primă impresie a eroului la intrarea în salon, este reluată spre sfîrşitul lucrării, în momentul în care Iancu Moroi părăseşte salonul; ea va contrapuncta etapele crizei prin care trece eroul, – un izolat înfrînt de *această* realitate indiferentă, mereu identică sieşi.

Liricizat şi stilizat, „procesul verbal al realităţii" primeşte astfel în opera literară a lui Delavrancea un rol diferit de cel pe care naturalismul i-l conferă, devenind unul din procedeele esenţiale prin care se va caracteriza înstrăinarea de lume a eroului romantic.

Delavrancea nu este numai un imaginativ, ci, aşa cum am arătat, şi un spirit înzestrat cu o foarte vie curiozitate ştiinţifică. Literatura sa trădează adesea tentaţia studierii „luptei psihofiziologice". În 1883 o informează, de la Paris, pe Elena Miller Verghi că e ocupat cu strîngerea materialului pentru o nuvelă: „Am devenit chiar doctor în diagnomonia unei suferinţe pe care voiesc s-o descriu. Mai multă muncă să aduni materialul decît să-l aranjezi. Nu e puţin lucru să te închietezi despre opiniile doctorilor..."[20]. Despre ce nuvelă şi despre ce

---

[20] Torouţiu, *Op. cit.*, p. 202. De reţinut şi mărturia – involuntară – a

„suferinţă” e vorba ar fi greu de stabilit. Dar suferinţa care îl preocupă constant în opera sa sînt maladiile nervoase. Eroul cel mai caracteristic al prozei lui Delavrancea e visătorul, trubadurul romantic situat la hotarul dintre vis şi viaţă, personajul care teoretizează asupra virtuţilor lenei: „Între a dormi şi a fi deştept este o viaţă extrem de plăcută: orice închipuire este o realitate cu formele, cu colorile, cu mişcarea şi cu versul ei fericit... Lenea la mine este adormirea a trei sferturi din viaţă şi mărirea colosală a rămăşiţii ei; este o realitate mai puternică decît adevărata realitate”[21]. Trubadurul suferă aceeaşi atracţie magnetică a irealului. Copil, trăieşte basmele cu intensitatea realităţii: „Nu ştiu dacă mă înţelegeţi că la mine nervii şi visele îmi mistuiau viaţa”[22]. Închipuirea construieşte o lume molatecă şi dulce, în care sufletul vagabondează liber: „Întreaga lume e colţorată, aspră, mărginită în contururile ei limpezi, ca nişte linii de oţel de care adeseori ţi-e frică să te apropii de teamă de-a nu te răni. Cînd soarele se scoboară şi cade la apus, oamenii şi dobitoacele parcă sînt nehotărîte în pielea şi în vesmintele lor... Cînd biruie întunericul, colţurile şi liniile băţoase ale formelor se topesc. Întreaga fire ţi se deşteaptă în minte în stare de închipuire, şi ideile sînt armonioase şi plutesc, limpezi, fără zgomot, într-un haos neturburat al minţii. Da, pentru că închipuirea a smuls naturii, în aceste idei, numai masca lucrurilor, numai conturul şi coloarea, iar nu şi ceea ce este turnat în acest contur şi supt această coloare”[23]. Şi totuşi, Trubadurul este un spirit însetat de explicaţii cauzale: „Şi mie întotdeauna mi-a trebuit să ştiu de ce iubeşte cineva, de ce moare, de ce trăieşte, de ce înşeală, de ce e rău şi de ce e bun, căci nimeni nu poate fi nimic şi nimic nu se face fără anume cauze”[24]. Pentru existenţa sa neobişnuită, eroul

scriitorului despre procesul de creaţie, constînd în „aranjarea” (care nu ridică mari probleme) unui material documentar adunat, cu efort, pe baza unor surse ştiinţifice („închietîndu-se” de opiniile medicilor).

[21] Delavrancea, *Lene,* în *Opere,* vol. I, p. 205.

[22] Id., *Trubadurul,* în *Opere,* vol. I, p. 116.

[23] Delavrancea, *Din memoriile Trubadurului,* în *Opere,* vol. I, p. 149.

[24] Delavrancea, *Din memoriile Trubadurului,* în *Opere,* vol. I, p. 151.

lui Delavrancea improvizează o explicaţie materială, teoretizînd, pe urmele lui Zola, asupra existenţei a două tipuri umane – bruta, dominată de forţa sîngelui, şi visătorul, dominat de tirania nervilor: „La unii pridideşte sîngele, la alţii nervii. D-aici cele două vieţi: viaţa reală şi viaţa închipuită”[25].

Prin toate datele lui sufleteşti, Trubadurul este un personaj romantic. Dar eroul romantic e supus unui examen clinic în urma căruia el va fi integrat tipologiei naturaliste în categoria senzitivilor, a temperamentelor în care „nervii covîrşeşc sîngele”. Şi, tot în spirit naturalist, destinul de inadaptabil al Trubadurului va apărea în nuvelă ca riguros determinat de fatalitatea temperamentului său. Un caz mai interesant de „luptă psihofiziologică” oferă nuvela *Linişte.* Un doctor teoretizează aici la patul bolnavului: „Medicina, cu cît se apropie mai mult de o ştiinţă pozitivă, cu cît vrea mai mult să pipăie, să vază, să guste şi să auză organismul omului, cu cît vrea să se închiză în anatomie şi fiziologie, cu atît cîştigă şi pierde deopotrivă de mult. Nu aş vrea ca oamenii de ştiinţă să crează în basmul unui suflet aşezat într-o parte hotărîtă a trupului, nici într-un suflet-materie eteriană, care tremură, şi pătrunde, şi circulă, deosebit de om, în tot lăuntrul omului; dar aş dori să nu se dispreţuiască cu atîta uşurinţă o stare psihologică, care trebuie să fie cu mult mai subtilă, mai greu de studiat şi de înţeles. *Această stare psihologică trebuie să fie cauza, iar starea fiziologică efectul* (s.n.). Eu socotesc că de multe ori buna stare, ordinea şi vigoarea fiziologică sînt zăpăcite, slăbite de un dezgust sufletesc ascuns, bolnăvicios, covîrşitor şi adesea scăpînd din lumina conştiinţei bolnavului şi din inteligenţa dispreţuitoare a savantului”[26]. Nuvela în întregul ei este un „experiment” în scopul demonstrării acestui punct de vedere. Cele două personaje centrale sînt două studii de temperament aplicate inadaptabilului romantic. Eroul, înzestrat cu un sînge sănătos şi scutit de orice tară pe linia eredităţii, e un temperament

[25] Id., *Trubadurul,* în *Opere,* vol. I, p. 119.
[26] Id., *Linişte,* în *Opere,* vol. I, p. 237-238.

nervos, fără ca motivul dezechilibrului său să-l dea structura organismului; el e un neliniştit care devine în curînd un revoltat, pentru ca, sub presiunea mediului, să ajungă la izolare şi dezgust. Eroina, anemică, torturată de o ereditate încărcată, ajunge la acelaşi termen final – dezgustul – motivat de astă dată printr-un dezechilibru fiziologic. Şi totuşi, eroina lui Delavrancea se stinge nu atît din cauza anemiei (maladie vindecabilă), cît din cauza unei misterioase boli sufleteşti, care nu poate fi ştiinţific diagnosticată şi tratată. E boala visătorilor romantici, în care existenţa organică e dominantă pînă la anulare de existenţa devorantă a spiritului, boala celor în care „nervii covîrşesc sîngele". În cazul lor – singurul care-l interesează real pe Delavrancea, tentat să definească, cu mijloace naturaliste, temperamentul romantic –, termenii demonstraţiei naturaliste se inversează. Ideile şi sentimentele primesc o forţă materială şi acţiunea lor poate altera întreaga activitate a organismului; în locul determinismului (cu acţiune univocă), ceea ce interesează este „lupta psihofiziologică" în care, spre diferenţă de naturalism, psihologicul se emancipează, devine nu un rezultat pasiv, ci un element activ, determinant chiar.

Rezumînd, reţinem adoptarea teoretică entuziastă a esteticii naturaliste, înţeleasă ca opţiune pentru o literatură ştiinţifică, dar şi o literatură a emoţiei, ceea ce dă naturalismului lui Delavrancea o coloratură romantică şi, în ordinea realizărilor practice, aplicarea metodelor studiului ştiinţific asupra unor eroi de factură romantică şi depăşirea determinismului naturalist prin emanciparea psihologicului de sub tirania oarbă a fiziologicului. Impur în concepţie, naturalismul lui Delavrancea este tot atît de puţin pur în operă. Dar aderarea la naturalism rămîne deosebit de semnificativă pentru căutările realiste ale unei epoci saturate de romantism. Dacă teoretic Delavrancea încearcă depăşirea romantismului prin naturalism, el rămîne practic neînzestrat pentru o artă de observaţie. Şi adeptul entuziast al teoriei lui Lessing despre specificitatea artelor, adversarul simfonismului pictural şi al colorismului muzical se

dovedeşte a fi un artist capabil de subtile sinestezii; teoreticianul stilului exact simte totuşi, utilizează frecvent şi teoretizează chiar, involuntar, puterea sugestivă şi muzicală a cuvîntului; experimentatorul naturalist se exersează asupra unor stări sufleteşti difuze, în care se fac simţite ecourile subconştientului şi, atunci cînd renunţă la investigaţia medicală, descoperă, în loc de simptome, simboluri. Prin toate aceste date, opera lui Delavrancea se îndrumează, în momentele ei cele mai viabile sub raport estetic, spre o depăşire a romantismului nu în sens naturalist, ci, mai degrabă, în sens simbolist.

„PE DRUM DE POŞTĂ”

Pe drum de poştă este, în intenţia lui Macedonski şi în interpretarea criticii româneşti, o nuvelă psihologică, al cărei punct de plecare îl constituie rememorarea unui fapt biografic, şi anume a unui drum străbătut, în goana cailor de poştă, de către viitorul scriitor, pe atunci „un tînăr, aproape un copil, făptură delicată ce trecea pragul celor 15 ani ai săi cu o sănătate şovăitoare”, şi de mama sa, „o doamnă a cărei frumuseţe era încă strălucitoare, cu toate că împlinea sau împlinise 35 de ani”[1]. Călătoria se desfăşoară în condiţii excepţionale: cele două personaje au părăsit în grabă Craiova şi se îndreaptă spre Bucureşti în urma unei telegrame ce le vestea grava îmbolnăvire a tatălui. Concis şi neclar, mesajul declanşează în sufletul mamei o stare de chinuitoare incertitudine; momentele, rare, de speranţă, alternează cu cele de spaimă, cu viziunea de coşmar a cortegiului funebru, cu rememorarea celor 20 de ani de căsnicie, cu ipoteze, deloc încurajatoare, asupra viitorului. Peste toate aceste voci ale amintirii sau deznădejdei, singurul gînd rostit şi repetat obsedant este voinţa salvării din incertitudine: „Adevărul, voiesc să ştiu adevărul”. Pentru doamna, *încă* strălucitoare de frumuseţe la cei 35 de ani ai ei, drumul de poştă înseamnă drumul spre adevăr, spre adevărul sfîrşitului.

Gîndurile mamei alternează cu visele şi halucinaţiile copilului, declanşate şi motivate prin amănunte exterioare, minuţios înregistrate (conturul copacilor în întunericul nopţii, un dejun copios, aerul rece care pătrunde prin geamul coborît al caretei etc.). Explorarea universului psihic al personajelor,

---

[1] Al. Macedonski, *Pe drum de poştă,* în *Cartea de aur,* Buc., 1902, p. 55. Utilizăm varianta din *Cartea de aur* şi nu varianta ultimă, din *Literatorul* (1918), reprodusă de ediţiile T. Vianu şi A. Marino, pentru că ea e un text mai frapant – prin cîteva minime amănunte eliminate ulterior – în sensul demonstraţiei pe care o încercăm.

explicarea reacţiilor sufleteşti prin acţiunea unor stimulenţi exteriori, motivează pe deplin interpretarea operei ca o nuvelă psihologică naturalistă. Există însă, în *Pe drum de poştă,* cîteva elemente care fac posibilă, credem, şi o altă lectură.

Din perspectiva copilului, drumul de la Craiova la Bucureşti apare ca o succesiune de experienţe decisive, o succesiune de *revelaţii.* Tînărul personaj, „antiteză bizară, în care germenii răului şi binelui se ciocneau cu desfăşurări de puteri egale"[2], este, la începutul nuvelei, o natură nedefinită, amorfă. Eroul e pus într-o situaţie decisivă, adică e pus să trăiască un şir de „momente de supraexcitare", în care ochii cîştigă „pătrunderi ce le lipsesc în stare normală"[3]. Pentru tînărul înzestrat cu „pătrunderea supranormală a privirii", drumul caretei de poştă înseamnează o treptată desprindere de real: „careta străbătea cîmpiile ca un vîrtej, fugea, alerga, sbura pe drumuri aproape neîmblate, se strecura printre hopuri, printre răsturnişuri, trecea pîrîurile şi rîurile, cobora văile sau urca dealurile, din aceeaşi fugă, din acelaşi zbor"[4]; în noapte, trăsura „cobora [...] către adîncimi necunoscute, către funduri înecate de întunerec"[5]; în zori, „caii urcau mereu. S-ar fi crezut acum că ei se duc drept în cer, atît de înalt era dealul şi atît de departe culmea"[6]. Topografia reală este transfigurată şi copilul – „antiteză bizară între bine şi rău" – percepe goana trăsurii ca o pendulare între spaţii demonice şi spaţii celeste.

În bezna nopţii, fantezia populează pădurile cu „haiduci laţi în spete, cu căciulile înfundate pe sprîncene"[7] şi poposeşte, neliniştită, printre imagini de ev mediu, pregătind lunecarea în somn. În vis, medievalismul temperat al reveriei nocturne se colorează demonic, cu elemente de fantastic gotic. Haiducii devin călugări fără chip, lunecînd în procesiuni mute; călugării se metamorfozează apoi în

---

[2] Macedonski, *Cartea de aur,* p. 55.
[3] Id., *ibid.,* p. 73.
[4] Id., *ibid.,* p. 58.
[5] Id., *ibid.,* p. 61.
[6] Macedonski, *Cartea de aur,* p. 64.
[7] Id. *ibid.,* p. 61.

demoni şi, în timp ce careta coboară în bezna nopţii, copilul trăieşte, sub imperiul spaimei, prima revelaţie: aceea a abisurilor nocturne ale conştiinţei.

În adierea dimineţii, visul îşi schimbă înfăţişarea: sabatul e întrerupt, copilul se simte purtat de aripi nevăzute, „într-o splendoare glorioasă”, şi îşi aude vocea care, „coborîndu-se de la înălţimile ameţitoare, înfăşura ţara, se impunea viitorimei cu modulări de o dulceaţă nespusă sau cu rînjetele şi sarcasmele întrupate în armonia largă a desnădejdei finale”[8]. Momentul – caracteristic *excelsior* – constituie cea de a doua revelaţie: descoperirea propriului destin, identificat cu destinul glasului ce biruie tumultul de sabat, se înalţă „deasupra văzduhurilor ciocîrliei”, pentru a coborî apoi, în modulări poetice şi profetice, asupra timpilor viitori.

Privirea, care s-a cufundat în tenebre şi s-a înălţat în spaţii celeste, se opreşte, în plină zi, asupra spectacolului lumii: o laie de ţigani e o îngrămădire policromă şi gălăgioasă de bordeie, dănciuci, tingiri, găini, spinări, burţi, obrazuri şi mîini încleştate; o coloană militară înaintează cu mişcări cadenţate şi cucereşte „uliţă cu uliţă” spaţiul, ca într-o revărsare de ape dezlănţuite. Abia spre seară toate aceste imagini caleidoscopice îşi dezvăluie sensul ascuns: în incendiul solar al apusului, ochii copilului se opresc asupra „frumuseţii supraomeneşti a surugiilor”, descoperind „farmecul afrodisiac al manifestărilor forţei”: „Pulberea drumului se schimba în praf de aur. Scaieţi şi mărăcini se poleiau. Părul surugiilor se incendia. Excitarea goanei le vîlvora obrazurile cu flacări, le sufla în corpuri virilităţi aprige. Sdrenţuirile cămăşilor dispăreau. Frumuseţi supraomeneşti îi îmbrăca”[9]. Spectacolul lumii conduce astfel spre cea de a treia revelaţie: cea a forţei vitale, principiu ultim al existenţei, identificabil în viermuirea laiei de ţigani, în tumultuoasa înaintare a coloanei militare şi în imaginea de zeităţi păgîne a surugiilor.

În ultima etapă a călătoriei, „ochii păienjeniţi” ai

---

[8] Id., *ibid.*, p. 63.

[9] Macedonski, *Cartea de aur*, p. 73.

copilului descompun contururile obiectelor în „şiruri de bobiţe galbene sau albe”. Timpul şi spaţiul dispar, „lumi cu totul nemateriale” împînzesc universul, spiritul descifrează „hieroglifele cerurilor” şi, ameţit de ritmurile unei nebănuite coregrafii astrale, are revelaţia transcendentului. Stelele îi vorbesc despre „suferinţe şi bucurii gigantice”, despre „voluptăţi transcendente”[10] şi mecanica universului i se dezvăluie guvernată de acelaşi principiu al forţei vitale, ipostaziată în divinitate.

Careta ajunge la Bucureşti şi, în faţa porţii, cei doi călători sînt întîmpinaţi de o femeie în negru; drumul se încheie aici, în pragul ultimului mister.

Prilejuind tînărului erou o serie de revelaţii (a abisurilor nocturne ale conştiinţei, a propriului destin, a forţei vitale, a mecanicii universului, a morţii), „drumul de poştă” îşi dezvăluie semnificaţia unui traseu iniţiatic. Călătoria spre Bucureşti (adică spre locul morţii tatălui) ni se pare a fi o variantă modernă a călătoriei de iniţiere în Hades. Structură epică arhetipală, călătoria de iniţiere este, în eposul originar, o etapă definitorie a acţiunii eroice: ea constituie momentul în care eroul dobîndeşte, prin revelaţii succesive, conştiinţa propriului destin (înainte de a alege între Calipso şi Penelopa, Ulise trebuie să treacă prin Hades; înainte de a păşi pe pămîntul italic, Enea coboară în Hades spre a-l întîlni pe Anchise). Or, semnificaţia de „revelaţii” a diverselor etape străbătute, pe drum de poştă, de eroul lui Macedonski, revelaţii concentrate în jurul descoperirii propriului destin, îndreptăţesc identificarea nucleului operei cu toposul „traseului iniţiatic”, chiar dacă scriitorul român remodelează structura epică arhetipală în funcţie de cerinţele nuvelei psihologice moderne, chiar dacă el pleacă, în conformitate cu poetica naturalistă, de la crearea unei „situaţii experimentale”.

Şi poate de aici, din rezonanţele structurii arhetipale de profunzime, provine puterea de fascinaţie a prozei lui Macedonski, care depăşeşte interesul unui „experiment psihologic” sau al unei pagini de memoralistică.

---

[10] Id., *ibid.*, p. 74.

TEME ŞI MOTIVE

CONRAD SAU EXILUL PERPETUU

Într-una din notele ce însoţesc primul cînt al poemei *Conrad,* Bolintineanu dă o definiţie romantică, de tip hugolian, poeziei şi misiunii sale în societate: „Societatea omenească a încercat o mare schimbare, poesia nu poate să rămîie în urmă [...] Ca simţămînt de frumos, de sublim, ca ridicul, poesia are de obiect umanitatea, natura şi pe Dumnezeu. Poesia este în evenimentele istori(e)i, în patimele umanităţii, în spectacolul naturii, în contimplarea infinitului, poetul cată să escite admiraţiunea, spaima, sympathia, ura, a stoarce lacrimi şi a provoca rîsul. Misiunea poesi(e)i (e) de a împinge necontenit *neamul* omenesc către mai bune ursite, şi ca să ajungă acolo cată să atingă toate coardele vieţii, să spuie măririle şi miseriile umanităţii. A spune numai unele şi a ascunde pe celelalte nu este a urma misiunea sa. Ea nu trebuie să fie esactă imitaţiune a realităţii, căci nu ar putea lupta cu realitatea [...], dar nu trebuie nici să fie o visărie depărtată de realitate, streină de om, de societate, necunoscînd decît binele, trecînd asupra răului cînd umanitatea este prada relelor [...].

Umanitatea, natura, Dumnezeu sînt cele trei lucruri cu care am pus în contact pe cititori. Am cătat poesia în istorie, în patimele omeneşti, în spectacolul naturii şi în contemplarea infinitului”[1].

---

[1] D. Bolintineanu, *Conrad.* Poemă în patru cînturi şi note esplicative, Buc., Tip. Naţională, 1867, vol. I, p. 57-58. Din păcate, nici una din ediţiile Bolintineanu apărute în veacul nostru nu cuprinde textul integral al poemei, toate rezumîndu-se la reeditarea cîtorva fragmente. *Conrad,* care

Intenţiile tematice mărturisite de autor trădează o concepţie grandioasă, o viziune asupra destinului uman contemplat în punctele sale de incidenţă cu istoria şi cu natura, cu timpul (timp istoric, timp cosmic) şi cu eternitatea – ipotetică – a divinităţii. Tematic, *Conrad* se vrea un poem al umanităţii, în stilul marilor opere ale lui Hugo. Formula poemei nu este, însă, tributară romantismului hugolian, căci Bolintineanu nu e tentat de viziunile sociogonice, nici de simbolismul biblic – sau general mitologic –, aşa cum e tentat Hugo, aşa cum fusese tentat, la noi, Heliade, şi cum va fi tentat, în *Memento mori,* Eminescu. „Umanitatea" nu este, pentru Bolintineanu, o entitate abstractă şi simbolică, ci o realitate perceptibilă prin intermediul destinelor individuale. *Conrad* nu e un poem al umanităţii decît după ce (sau în măsura în care) a fost poemul unui dramatic destin individual, un destin al exilului, al rătăcirii perpetue şi al mîntuirii în moarte. Ca şi eroii byronieni care i-au servit, în parte, drept model, ca Childe Harold în primul rînd, Conrad e un erou modern, un „copil al veacului", o fiinţă marcată şi măcinată interior de „boala secolului", scepticismul: „Am luat un om astfel cum l-am găsit în sînul societăţii noastre moderne. Sceptic, ucis

---

ni se pare a fi capodopera poeziei lui Bolintineanu, este de-altfel puţin cunoscută şi foarte puţin comentată de critică. G. Călinescu semnala prezenţa unor „foarte frumoase versuri" în poem *(Ist. lit. rom. de la origini pînă în prezent,* p. 228); D. Popovici urmărea legătura poemului cu opera lui Mickiewicz, Byron şi, mai ales, cu poezia preromantică a ruinelor *(Dimitrie Bolintineanu,* Craiova, Scrisul românesc, 1942, p. 25). În monografia *D. Bolintineanu* (Buc., Ed. tineretului, 1962), D. Păcucariu rezumă cu mari aproximaţii poemul, pe care îl înregistrează în ordinea cea mai puţin adecvată interpretării textului (prezenţa ecourilor culturii clasice a autorului) în *Clasicismul românesc,* Buc., Minerva, 1971, p. 123-124. În *Dimitrie Bolintineanu şi epoca sa* (Buc., Minerva, 1971, p. 300), T. Vârgolici aminteşte, în treacăt, poemul *Conrad* printre „lucrările meritorii, demne de cunoscut şi astăzi", pe care „uneori izbuteşte să (le) realizeze" Bolintineanu. Singura excepţie, notabilă însă, o constituie studiul lui I. Negoiţescu, *Bolintineanu şi sonurile poeziei moderne,* în *Scriitori moderni,* Buc., EPL, 1966, p. 22-*50,* care vede în *Conrad* „opera lirică cea mai de valoare a lui Bolintineanu" şi salvează, prin metoda „lecturii fragmentare", momente de mare poezie dintr-însa.

de patimele societăţii, dar nu încă corupt, o femeie pură, sublimă îl ridică, îl împacă cu cerul; cînd înţelege Providinţa, el înţelege tot, devine fericit. Viaţa lui însă se curmă”[2]. Anumite date din biografia personajului, un revoluţionar exilat care moare departe de ţară, trimit spre cel care a servit, în ordinea realului, drept prototip parţial al eroului: Nicolae Bălcescu (al cărui nume conspirativ era Conrad Albert). Dar *Conrad* nu e un poem biografic, ci o operă cu deschideri simbolice, iar imaginea lui Bălcescu –revoluţionarul proscris – nu furnizează decît una din componentele portretului de damnat romantic al eroului. Prima sa apariţie în operă este legată de însemnele specifice acestei damnări: *solitudinea, tristeţea* şi *orgoliul* („Dar cine-i omu-acesta ce-n vas stă isolat? / E trist sau este mîndru? mai mulţi au întrebat”[3]). Treptat, însinguratului marcat de tristeţea mîndră a eroilor byronieni i se conturează o sumară biografie; biografia unui individ, care e, însă, şi „biografia” unei generaţii:

„Un servitor răspunde cu oarece sfială:
Că Ţara Românească e ţara sa natală.
Conrad e al său nume; că este esilat,
El pentru libertate, poporu-a rădicat.
Proscris din a sa ţară, el fără ţel se duce
Oriunde îi surîde un cer senin şi dulce;
Dar cugetele sale se-nturnă nencetat
Spre patria iubită ce-n doliu a lăsat...
Credea în viitorul promis umanităţii
Precum şi în triumful justiţiii, verităţii.
Deşi avea momente cînd sufletu-i coprins
De cugetile sceptici părea, sdrobit şi stins.
Iubea să facă versuri, deşi pré rar le scrie:
A strînge arta-n reguli, credea că-i o sclavie.
Era poet el însă în suflet...”[4]

---

[2] Bolintineanu, *Conrad,* vol. I, p. 58.
[3] Id., *ibid.,* p. 1.
[4] Bolintineanu, *Conrad,* vol. I, p. 1-2.

Revoluţionar proscris, rătăcitor în voia sorţii, cu nostalgia patriei pierdute, spirit dilematic, sfîşiat între vizionarismul luptătorului şi scepticismul celui învins, poet „în suflet", refuzînd, în numele libertăţii artei, „sclavia" versului, Conrad întruneşte în fiinţa sa antinomiile dramatice ale eroului romantic. Destinul său pare a sta, dintru început, sub semnul morţii – al morţii iubitei din adolescenţă – şi sub semnul unei nostalgii nedefinite („simţea în sînu-i un dor necunoscut"[5]), corelată, în text, unui termen ce primeşte valoare de motiv-cheie: *orizontul*; privirea lui Conrad rătăceşte spre punctul incert şi depărtat unde cerul pare a întîlni, în sfîrşit, marea sau pămîntul, fascinată de această mereu promisă şi mereu amînată linie de fericită armonizare a contrariilor, iar Julia, apariţia angelică ce va aduce în viaţa eroului iubirea şi credinţa, este, şi ea, un dar al „depărtării", adică o fiinţă de dincolo de orizont („Conrad prin alte dame văzu cu admirare / O nobilă femeie *venind din depărtare / Şi-n depărtate locuri trecînd"*[6]*)*. Alungat dintr-o patrie care-i rămîne interzisă, fascinat de promisiunea orizontului, eroul este, pretutindeni, un *străin* („Dar unde mergi, streine? – Oriunde mă voi duce / Nu mă doreşte nimeni..."[7]), un pelerin al depărtărilor, cufundîndu-se, în cele din urmă, în moarte („Va fi uitat de oameni străinul pelerin"[8]). Tristeţea acestei fiinţe închinată durerii (ca şi, mai tîrziu, tristeţea adîncă a Cezarilor eminescieni) nu izvorăşte din incidentele biografiei individuale, ci din conştiinţa suferinţei umane; ea e tristeţea abstractă a nobilelor spirite contemplative:

„Am plîns nu pentru mine, ci pentru muritor
....
Nu! nimeni, niciodată nu m-a văzut plîngînd

---

[5] Id., *ibid.,* p. 16.
[6] Id., *ibid.,* p. 18.
[7] Id., *ibid.,* p. 69.
[8] Bolintineanu, *Conrad,* vol. II, p. 120.

Sau regretînd cu lacrimi persoana mea lovită!
Am plîns cînd omenirea mi-a apărut gemînd,
Cînd am văzut că lumea a geme este-ursită[9]."

Din spectacolul mizeriei umane şi din experienţa revoluţionarului înfrînt ia naştere scepticismul, un scepticism impur şi dureros, resimţit ca o boală (o boală a veacului, a timpului istoric, înainte de a fi o boală a individului) şi suportat ca o damnare infamantă. Pentru Conrad, ca, mai tîrziu, pentru eroul eminescian din *Epigonii, O, -nţelepciune, ai aripi de ceară* etc., omul veacului „înaintea vîrstii acum a-mbătrînit, / Sub a reflecţiunii povară vestejit"[10]. Eroul dilematic a1 lui Bolintineanu, ca şi cel eminescian, trăieşte dramatic opoziţia credinţă – „reflecţiune", fără a respinge, totuşi, „divina cugetare", care se află la originea acestei îmbătrîniri a umanităţii. Ca şi eroii eminescieni, Conrad are viziunea răului ce zace în adîncurile vieţii:

„Eu am văzut această prăpastie adîncă,
În care geme monstrul, în care tot e rău,
Tot este-nşelăciune şi anti-Dumnezeu"[11].

Itinerarul exilului său (care începe cu Asia Mică, Egjptul şi Grecia) îl poartă printre celebrele ruine ale civilizaţiilor moarte, şi-n moartea lor Conrad descifrează acţiunea fatală a *răului* înscris în însăşi natura umană:

„Acum ca altădată tot vechea rătăcire
Conduce p-astă cale sărmana omenire!
Nimic decît în formă, vai! Răul n-a schimbat
Religiuni, doctrine schimbînd neîncetat;
Şi însuşi cugetarea, născînd în libertate,
Fatala moştenire tot n-a putut abate

[9] Id., *ibid.,* vol. I, p. 39; vol. II, p. 84.
[10] Id., *ibid.,* vol. I, p. 71.
[11] Id., *ibid.,* p. 102.

....
Căci răul care face să piară-o naţiune
Există: slăbiciunea pe muritori supune”[12].

În tonuri biblice şi preromantice, ruinele servesc muritorului marea lecţie a deşertăciunii deşertăciunilor:

„Om, fiu al periciunii, mergi, vezi tot ce-a rămas
Din tot ce-aici în lume făcea al tău estas
....
Copil al rătăcirii al căruia cuvînt,
A căruia speranţă se sprijină pe vînt,
Priveşte aici mormîntul ilusiilor tele”[13].

Dar vocea îndoielii e concurată, în adîncuri, în spiritul lui Conrad, de vocea la fel de puternică, a încrederii în misiunea sacră a umanităţii (creatoare de cultură) şi a naţiunilor (creatoare, prin sacrificiu mesianic, de libertate). Istoria îi apare eroului ca o succesiune de înălţări şi căderi, dar prăbuşirile nu sînt ireversibile; căci Conrad crede – aşa cum credea şi Bălcescu sau Heliade – în posibila regenerare, prin sacrificiu, a popoarelor căzute:

„......................Atuncea Dumnezeu
Se va-ndura de tine, te va chema la viaţă,
Va risipi din ochii-ţi a morţii crudă ceaţă....
Atunci el va alege din neamul său căzut
Un om – ca să desfacă tot răul ce-ai făcut”[14].

Căci, în ordinea divină a istoriei universale, „O misiune mare orice popor primeşte / Şi cînd el n-o-nţelege, el nu mai trebuieşte!”[15].

---

[12] Bolintineanu, *Conrad*, vol. I, p. 5, 29.
[13] Id., *ibid.*, p. 26.
[14] Bolintineanu, *Conrad*, vol. I, p. 15-16.
[15] Id., *ibid.*, p. 63.

Oscilînd între mesianismul generaţiei paşoptiste şi scepticismul postpaşoptist, eroul lui Bolintineanu contemplă, prin lecţia preromantică a ruinelor, destinele omenirii ca punct de întîlnire a grandorii şi nimicniciei („Să stăm la umbra serii să plîngem muritorul, / Prin spirit atît de mare, prin lut atît de mic”[16]), a aspiraţiilor şi a sacrificiului care transformă individul într-un „călător” cu „ursită fragilă”, un călător spre ţărmurile promise ale morţii. Oscilînd între revoltă şi credinţă, Conrad întîlneşte în calea sa (ca şi eroul eminescian din *Înger şi demon*) iubirea, – promisiune şi voce prin care se face simţită armonia cosmică. Julia, eroina întîlnită pe vasul exilului, pierdută apoi şi regăsită, în pragul morţii, în straie de călugăriţă care vine să-i aducă eroului cuvîntul de împăcare al cerului, e o prefigurare a eroinelor eminesciene de tip angelic, imagini ale feminităţii mîntuitoare pentru structura demonică a eroului. Pentru Bolintineanu, Julia e mai mult un principiu, expresia uneia dintre vocile interioare între care spiritul lui Conrad e sfîşiat: „Această damă nu poate fi decît imaginară. Îi trebuia neapărat poetului un model de perfecţiune, un înger de blîndeţe, de amoare, de puritate, de speranţă, de idealism care să opuie scepticilor cugetări ale heroului”[17]. Aceeaşi valoare mîntuitoare a principiului feminin transpare şi în elogiul împărătesei sfinte Elena, prin care „spiritualismul materia învinge”[18]. „Chip splendid, inspirat”, Julia e marcată, şi ea, „cu urme de tristeţe”, care fac ca iubirea celor doi eroi să se nască din „sacrul legămînt” al durerii[19]. Dar suava Julia crede în nemurirea sufletului, în vocaţia umanităţii de a ajunge la perfecţiune, în divina armonie a lumii spre care îndreaptă privirile lui Conrad. În Grota de azur, unde ea îl conduce pe erou în pragul morţii, chipul Juliei îi va apărea lui Conrad scăldat în culoarea cerului („Conrad înturnă ochii-

---

[16] Id., *ibid.,* p. 6.
[17] Bolintineanu, *Conrad,* vol. I, p. 55 (notă).
[18] Id., *ibid.,* p. 98.
[19] Id., *ibid.,* p. 18-19.

necaţi de sînt-amoare / Pe faţa ei frumoasă, ce-noată în azur"[20]).

Dacă, prin relaţia cu poezia ruinelor şi prin accentele mesianice, *Conrad* se integrează unei lungi tradiţii poetice româneşti, dacă, prin natura dilematică a eroului, sfîşiat între credinţă şi îndoială, şi prin repartiţia romantică a rolurilor în cuplu (femeia angelică, bărbatul demonic), el prefigurează o bună parte a poeziei eminesciene, prin structura poemei el însemnează, în sine – indiferent de tradiţie şi prefigurări –, o adevărată reuşită poetică. O reuşită impură, căci Bolintineanu este incapabil să-şi cenzureze discursul poetic, adesea prolix, cu repetiţii supărătoare, cu mari aproximaţii lingvistice, cu momente discursive şi cu mişcări epice ratate[21]. Dar cititorul capabil să facă abstracţie de aceste inegalităţi, pe alocuri supărătoare, va recunoaşte în *Conrad* nu doar capodopera lui Bolintineanu, ci şi cel mai frumos poem romantic preeminescian din literatura română. O muzică adîncă – nu doar a versului, a versurilor izolate[22] —, ci o muzică a lumii se face simţită în acest poem al eternei rătăciri pe-ntinsul legănător al mării. Mai mult decît istoria unui erou damnat, *Conrad* aduce viziunea destinului uman ca o perpetuă călătorie şi, de aceea, viziunea spaţiului (a spaţiului ruinat, a infinitelor întinderi acvatice etc.) devine, aici, principalul element de construcţie poetică. Poezia

---

[20] Id., *ibid.,* vol. II, p. 117.

[21] Pentru caracterul abrupt al epicii lui Bolintineanu, parodiat, cu referire la legendele istorice, de Topîrceanu, iată un moment din *Conrad (vol. I, p. 27): „Era prin alte dame pe vasul plutitor / O nobilă milady, un vis desfătător. / Claricia cu nume (...) / El îi scăpase viaţa. / Mylady una dată urcîndu-se în vas / Alunecase-n mare, trădată d-al său pas".* A-l numi pe Conrad „turistul întristat" e dovada unei rnari aproximaţii lingvistice. Despre amestecul de genialitate şi naivitate în poezia lui Bolintineanu, compromisă prin „răsfăţ*", v.* Nichita Stănescu, Cartea de recitire, Buc., Cartea rom., f.a., p. 89-100.

[22] Deşi e obsedantă muzicalitatea unor versuri, cu prelungi ecouri în rimele feminine, cu gerunzii adjectivate („feminizînd" verbul), ca, spre pildă, în acest moment izolat: „El trece toată noaptea sub domele tăcînde, / S-asculte armonia naturii îmbătînde" (vol. I, p. 2).

preromantică (şi, într-o oarecare măsură, şi poezia romantică) acordă valoare de spaţiu privilegiat ruinelor. Punct de întîlnire pentru elita spirituală a epocii, spaţiul sacru al ruinelor se populează cu lire inspirate şi frunţi gînditoare, devenind ilustrarea şi rezonatorul meditaţiilor pe tema *fortuna labilis*, aşa cum, cu secole în urmă, spaţiul misterios al *pădurii sălbatice,* al *pustiei,* al *grotei* sau al *insulei nelocuite* se definea ca inevitabil punct de intersecţie al drumurilor spre neştiut şi aventură ale cavalerilor rătăcitori. Vocaţia pentru un anumit tip de spaţii privilegiate, care se configurează într-o geografie ideală, e un termen esenţial pentru definirea viziunii ontologice a unei epoci. Pădurea obscură, grota, deşertul, care terorizează imaginaţia medievală, reînviază în epoca renascentistă ca manifestare a setei de spaţiu, a imperativului cuceririi şi dominării necunoscutului. Călătoria renascentistă se înscrie, în felul acesta, sub semnul Aventurii.

Călătoria preromantică nu mai este aventură; ci *pelerinaj*. Orizontul spaţial se converteşte în orizont temporal. *Ruinele* (sau, într-un registru înrudit, *cimitirul*) sînt spaţii relevante din perspectivă temporală, puncte de întîlnire cu Trecutul, cu Istoria şi, dincolo de ea, cu Eternitatea. Drumul spre ruine este, pentru sensibilitatea preromantică, un drum al iniţierii; ruinele devin hieroglife care încifrează destinele omenirii, iar cînd – aşa cum se întîmplă în romantismul românesc – ruinele se „naţionalizează”, ele primesc în plus valoarea unui „centru”, a unui spaţiu originar al vieţii naţionale. Ritual iniţiatic şi pelerinaj sentimental, drumul spre ruine conduce astfel la stăpînirea unui punct de vedere privilegiat, care permite descifrarea destinelor umanităţii sau a destinelor fiinţei naţionale din perspectiva istoriei ce prefigurează, organic, viitorul.

Experienţa emigraţiei franceze de la 1789 sau a celei române de după 1848 subsumează vechea schemă a drumului spre ruine unei noi structuri, o structură romantică de astă dată, – aceea a *exilului*. Conrad este şi el un asemenea exilat romantic, adică un pribeag *in aeternum*, care şi-a pierdut

patria şi, o dată cu ea, dreptul de a poposi altundeva decît în neființă. Itinerarul lui Conrad (Asia Mică, Egipt, Grecia, Italia, Franţa, Anglia şi din nou Italia) reconstituie, pornind de la ruine celebre, moartea marilor cicluri ale civilizaţiilor mediteraneene şi aruncă, asupra civilizaţiilor contemporane, aceeaşi perspectivă a ruinării. Cum însă pribegia şi ruinarea sînt două forme ale aceleiaşi lunecări spre moarte, *Conrad* aduce un întreg sistem de echivalenţe simbolice între destinul individual şi destinul istoric. Pentru Bolintineanu, ruinele nu mai sînt doar lecţii practice de istorie sau hieroglife; ele jalonează, simbolic, existenţa „străinului", a exilatului care trăieşte coşmarul ruinării. Un coşmar eminescian acesta, – viziunea existenţei într-o lume „ce pe nesimţite cade". Tema exilului e corelată, în *Conrad,* unei formule poetice care avantajează talentul, prin excelenţă liric, al lui Bolitineanu: suita de fragmente lirice este motivată estetic prin chiar pretextul epic al poemei, eterna călătorie. „Fragmentele" sînt viziuni fugare, prin care lumea se oferă şi, în acelaşi timp, se refuză celui condamnat să rătăcească veşnic. Centrată pe motivul tematic al călătoriei, poema debutează sub semnul lunii, „far" al rătăcitorilor pe nesfîrşitele cărări ale mării, şi fiecare secvenţă temporală este marcată prin una din fazele evoluţiei celeste astrului:

> „Era cînd farul lunii, în mare apuind,
> Poleie rochia nopţii cu stele de argint,
> Şi-n calea sa umbroasă, sub negrele-i picioare,
> Aşterne valuri albe suflate de dulci boare"[23].

Istoria rătăcirilor exilatului Conrad începe cu imaginea vasului care iese în Propontide („Cotind pe Cornul d-aur, ieşea în Propontide / Un vas spărgînd cu pieptul tărîmele liquide"[24]) şi se încheie cu imaginea bărcii care îl poartă spre Grota de azur, locul morţii eroului în noaptea incendiată,

[23] Bolintineanu, *Conrad.,* vol. I, p. 1.
[24] Id., *ibid.,* p. 1.

sărbătoreşte, de focurile Vezuviului:

„O barcă-atunci pluteşte prin valuri ce murmur
Cu velele întinse spre *grotta de azur* :
....
Pluteşte dulce vasul şi boarea suflă-n vele,
Scînteie-albastra mare sub ploaia sa de stele.

Şi luncile-etherate cu florile de foc
Plutesc strălucitoare, străin şi magic joc!”[25]

Fragmentele din care se alcătuieşte poema sînt şi ele marcate şi unificate prin laitmotivul călătoriei:

„El trece toată noaptea sub domele tăcînde,
S-asculte armonia naturii îmbătînde[26];

Prin umbră şi lumină, pe-albastru Helesponte,
Pluteşte vasul; pacea s-anunţă p-orizonte[27];

Sub ochii lui se-ntinde cîmpia cristalină,
Pe care domineazã a umbrelor regină[28];

Sbura pe valuri vasul condus d-o vie boare[29];

Dar vasul nainteazã p-o mare ca de gheaţă
Şi Samos se arată prin azurita ceaţă”[30].

În această perpetuă călătorie, popasul adeseori dorit, e resimţit ca imposibil. Ascultînd bocetul unei tinere grecoaice, Conrad simte că s-ar opri aici, iubind-o şi uitînd

[25] Bolintineanu, *Conrad,* vol. II, P. 117, 122**.**
[26] Id., *ibid*., vol. I, p. 2.
[27] Id., *ibid*., vol. I, p. 7.
[28] Id., *ibid*., p. 11.
[29] Id., *ibid*., p. 17.
[30] Id., *ibid*., p. 27.

tot răul lumii:

„Dar asta nu se poate. Deja fugosul vas
Anunţă că puţine minute mi-a rămas.
Să mergem dar! Ursita să fie împlinită”[31].

Pentru cel condamnat la veşnică rătăcire, pămîntul apare – sau dispare – „în ceaţă”, ca un tărîm îndepărtat şi nesigur:

„Pe-o stîncă părăsită de flori şi de verdeaţă
Apare Ierusalimul la călători, prin ceaţă[32];

Dar vasul naintează în noapte şi tăcere,
Şi ţărmul printre ceaţă se face nevăzut”[33].

Cînd nu-l învăluie ceţurile, pămîntul pare dizolvat într-un joc de umbre şi lumini, care-l fluidizează, dematerializînd peisajul:

„Munţi, plaiuri, văi rîzînde şi fragede grădini,
Ce-noată în oceane de umbre şi lumini...”[34];

„Ca o sprînceană neagră pămîntu-n depărtare
În umbră şi în raze se mai vedea mijind...”[35].

Elementul dominant rămîne, în *Conrad,* nu pămîntul, nu aceste ţărmuri înceţoşate şi fluidizate, ci apa, „tărîmele lichide” care iau locul patriei („Pe valurile tale ce nencetat murmur / M-ai legănat tu dulce sînt element d-azur / D-o patrie frumoasă (...) respins (...) Tu i-ai luat ei locul în sînul meu amor”[36]). Mormînt acvatic al lui Hero („Ea se aruncă-n valuri şi soarele răsare / Pe-

---

[31] Id., *ibid*., vol. I, p. 67.
[32] Bolintineanu, *Conrad,* vol. I, p. 86.
[33] Id. *ibid.* vol. II, p. 54.
[34] Id. *ibid*. vol. I, p. 1.
[35] Id. *ibid.* p. 17.
[36] Id. *ibid.* p. 9.

albastrul ei mormînt"[37]), „cîmpie cristalină"[38], emblemă a libertăţii („Tu sin-gură sub ceruri robia nu ştii încă"[39]), cărare spre orizont, oglindă a cerurilor („Atunci această lină şi voluptuoasă mare / Reflectă-n sînu-i splendid etherul azurit"[40]), leagăn voluptuos-matern, care adoarme, în uitare, durerea („Mă leagănă tu încă pe sînul tău divin! / Pe el eu sînt ferice; sînt liber prin gîndire. / Uit chinurile mele, uit cruda omenire"[41]) marea – matrice a lumii, marea – mormînt acvatic, marea – emblemă a existenţei domină poema lui Bolintineanu. Rătăcind între mare şi cer, bîntuit de nostalgia azurului celest şi fascinat de atracţia orizontului, eroul lui Bolintineanu descoperă, în ultimele sale clipe de viaţă, eterna sărbătoare a cosmosului în veşnică prefacere, în „străin (pentru gîndirea umană) şi magic joc". *Pămîntului*, dizolvat în umbre şi lumini, *apelor* înfiorate de *boare,* oglindind azurul celest, li se adaugă acum, în clipa supremei revelaţii, spre a întregi „magicul joc" al elementelor, *focul* născut în măruntaiele pămîntului, azvîrlit de Vezuviu spre înălţimi cereşti, captat în oglinda mişcătoare a apelor:

„Iscia şi Proceda, Caprea mai în fund,
Prin umbre şi lumină apar şi se ascund.
Departe în oceanul de umbră ce domină
În spaţiu, se revarsă o palidă lumină,
O flacără bizară ce joacă-n negru-i vel.
Vesuvul... vîntul serii adie uşurel,
Te-mbată de recoare, şi cerul de lumine
Şi pasărea de cînturi, şi valul de suspine,
Şi toate-aceste focuri din cer şi din pămînt
Se miră-n sînul mării sub jocul unui vînt
Şi formă felurite imagine bizare"[42].

---

[37] Id. *ibid.* p. 4.
[38] Id. *ibid.* p. 11.
[39] Id. *ibid.* p. 9.
[40] Bolintineanu, *Conrad,* vol. II, p. 104.
[41] Id., *ibid.,* vol. II, p. 40.
[42] Id., *ibid.,* p. 98-99.

Ridicînd „otarul” gîndirii omeneşti, moartea e fericita admitere a fiinţei, mîntuită de dilemele dramatice ale destinului individual, în „magicul joc” al elementelor:

„Scînteie mare-albastră sub ploaia sa de stele.
Şi luncile-etherate cu florile de foc
Plutesc strălucitoare, străin şi magic joc!
Vesuvul varsă focuri, în aria senină
Şi unda ce primeşte văpaia de lumină,
Răspunde printr-o ploaie de spumă şi fosfor
Pe urma care trage pe mare-un vas uşor.”

Şi aerul ce varsă răcoare, balsam, viaţă,
Îmbat-al nostru suflet cu magică dulceaţă,
Îl scaldă-n universul ce-n raze s-a aprins...[43]

În urma celui care a trecut de acest „otar” al înţelegerii mai rămîne, un timp, un mormînt la marginea mării; dar timpul şterge şi această ultimă urmă a existenţei rătăcitorului Conrad („Dar crucea nu mai este, mormîntul s-a stricat”[44]), restituindu-1, anonim, uitării şi eternităţii elementelor.

La nivelul ideologiei explicite a poemului, *Conrad* e o dezbatere, un dialog dramatic – şi dramatizat prin vocile cuplului Conrad - Julia – între două atitudini existenţiale: una, sceptică şi depresivă, cealaltă, cea moştenită din gîndirea mesianică a paşoptismului, întunecată un timp de îndoială, menită să triumfe însă în final. Dar structura de adîncime a poemei nu se mai axează pe opoziţia credinţă – îndoială, ci pe opoziţia a două legi care par a guverna existenţa: legea existenţei *istorice* (care postulează misia, civilizaţia şi progresul prin sacrificiu), şi legea existenţei cosmice. O natură indiferentă la zbuciumul civilizaţiilor şi la suferinţa indivizilor trăieşte veşnic, în deplină beatitudine, „magicul joc” al elementelor, jocul vieţii şi al morţii, jocul

[43] Bolintineanu, *Conrad*, vol. 11, p. 122.
[44] Id., *ibid.*

perpetuei reînnoiri. Timpul cosmic e marcat de ciclul eternelor renaşteri; timpul individului este însă ireversibil şi, de aceea, tragic; între acestea două, istoria e contemplată ca ruinare şi e postulată ca ipotetică posibilă renaştere[45], în cicluri istorice asemănătoare ciclurilor naturii, întemeiate însă tocmai pe sacrificiul individului. La nivelul ideologiei explicite a poemei, mîntuirea omului din jocul ruinător al timpului trebuie căutată în împlinirea misiunii sale şi în creaţia spirituală care înfruntă şi învinge timpul (de aici, elogiul lui Homer, Sapho sau Shakespeare, ca expresii ale eternizării umanului prin creaţie). Dar dacă interpretarea urmăreşte sugestiile pe care le oferă structura poemei, mîntuirea fiinţei umane nu mai apare prin creaţia spirituală, glorioasă şi eternă, ci prin supunerea la legea străină omului, legea cosmică, indiferentă la accidentul existenţei individuale şi anulînd acest accident în marele anonimat al vieţii ce moare şi renaşte perpetuu. În acest poem în care dimensiunea spaţială fascinantă rămîne orizontul, iar forma cea mai autentică a existenţei rămîne exilul perpetuu – pelerinaj spre linia orizontului promis şi refuzat –, spiritul torturat al eroului îşi descoperă mîntuirea în clipa cînd înţelege că legea naturii este străină şi indiferentă legii spiritului. Iar mîntuirea însemnează a abandona visul de eternitate al spiritului şi a accepta să intri anonim, purificat de tine, în magicul joc al elementelor.

---

[45] Corespondenţa ciclurilor temporale (cosmic-istoric vs. biologic) apare într-un pasaj de structură tradiţională (vol. II, p. 50): „Dar zioa se coboară în sînu-eternităţii / Ast haos ce devoară torentu-umanităţii / Şi secolii, şi toate ce nasc şi apoi mor, / Şi sclavul şi tyranul cu lanţurile lor (...) / Tot se repetă-n viaţă. Dar tu, o frăgesime / a inimii, tu arbor cu-atîtea flori divine, / Tu nu mai vii odată ce omu-ai părăsit. / Pe doma azurită o stea ce a lucit / Păleşte dimineaţa, şi seara iar apare / La locul ei (...) / Iar tu, o tinereţe, din inima-mi sdrobită / Te-ai stins, şi de atuncea rămas-a vestejită”.

CHIPUL DIN CASTEL

În cîteva din marile poeme postume eminesciene *(Povestea magului călător în stele, Mureşanu),* apare un cuplu straniu de personaje a căror întîlnire se petrece în mod obligatoriu pe malul mării – sau pe mare –, adică este condiţionată de prezenţa oglinzilor acvatice ca spaţiu de reflectare; cuplul acesta este alcătuit dintr-un călugăr-poet (uneori, cu înfăţişare de mag) şi un „chip" angelic, o imagine feminină suavă, intangibilă, care apare fugar la ferestrele unui castel înconjurat de ape şi pare a se fi întrupat dintr-o rază la chemarea cîntecului (în fond, un „descîntec de coborîre") intonat de călugărul-poet. Chipul din castelul înconjurat de ape ni se pare a fi un motiv obsesiv al operei eminesciene, de la micile poezii din prima etapă de creaţie *(Linda, Cine-i?),* trecînd prin poemele *Povestea magului* şi *Mureşanu* şi recunoscîndu-se ca schemă modelatoare de profunzime în imaginea eroinei din *Luceafărul,* al cărei prim avatar, *Fata în grădina de aur,* nu moştenise din basmul lui Kunisch nici una din trăsăturile ce o apropie pe principesa îndrăgostită de Luceafăr de „chipurile" suave şi vag determinate din poemele eminesciene de tinereţe. Constanţa acestui motiv (dincolo de metamorfozele pe care le-a suferit de la „chipul-rază" la „chipul de lut" îndrăgostit de raza Luceafărului) ne determină să insistăm asupră-i căutîndu-i, în spaţiul poeziei eminesciene, arhetipul şi avatarurile.

O prefigurare a motivului apare în *Linda* (1866), poezie înrudită cu exoticele lui Alecsandri. Pe malul mării, printre „ruini ce se deşir", Linda, pe a cărei faţă „plîng gînduri", rătăceşte, „geniu blond" al ruinelor, oglindită de ape:

„Marea vede chipu-i pal
Şi-n adîncu-i zugrăveşte
Prin ruini un ideal”.

„Din placa de argint” a apelor, imaginea fugară vrăjeşte un tînăr pescar, şi oglinzile marine devin spaţiul legănător şi nestatornic („luciul vagabond”) pe care, în finalul acestei graţioase convertiri idilice a motivului Lorelei, va zbura luntrea cu cei doi îndrăgostiţi. Spaţiul ruinelor de pe malul mării şi chipul angelic, dematerializat prin reflectare în oglinzile acvatice, – iată elementele prin care *Linda* prefigurează motivul „chipului din castel”. Zece ani mai tîrziu, abandonînd finalul idilic din *Linda,* Eminescu definitivează poezia *La fereastra despre mare* (1876), în care păstrează doar componentele fundamentale ale motivului: *castelul* („în fereastra despre mare / Stă copila cea de crai”), *oglinda acvatică* („Fundul mării, fundul mării / Fură chipul ei bălai”) şi vraja pe care *chipul*, niciodată văzut altfel decît în oglinda mării, o exercită asupra *pescarului* îndrăgostit:

„Spre castel vreodată ochii
N-am întors şi totuşi plîng –
Fundul mării, fundul mării
Mă atrage în adînc”.

Arhetipul „chipului din castel” îl constituie, în spaţiul creaţiei eminesciene, Mira, personaj prezent într-o serie de proiecte şi fragmente de drame istorice, concepute în perioada 1867-1872[1]. În cel mai elaborat dintre fragmente, intitulat chiar *Mira,* eroina este fiica pîrcălabului Luca Arbore, logodnica poetului Maio, iubită cu un amor demonic şi disperat de Ştefăniţă-vodă, iubită şi de pescarul-călugăr Petru Majă, viitorul domn Petru Rareş. Într-un alt proiect dramatic, Mira, iubită demonic de Ştefăniţă-vodă, îl ucide şi

[1] Utilizăm ediţia *Opere,* vol. IV, *Teatru,* Bucureşti, Minerva, 1978, alcătuită de Aurelia Rusu.

se sinucide, cu toate că o dragoste adîncă o leagă de Petru Rareş. Şi tot o blondă, lunatecă Mira, de astă dată fiica domnului Ieremia Movilă, e iubită de Marcu (în proiectul Marcu-Vodă) sau, în altă parte, de Miron, fiul lui Toma Nour, unealta politică a lui Mihai Viteazul. Epocile, domnitorii, personajele, intriga, – totul se schimbă în aceste proiecte de drame istorice; neschimbat rămîne doar numele Mirei, imaginea ei de Ofelie lunatică şi fascinaţia pe care o exercită în juru-i. Mira, personaj non-istoric în lumea dramelor istorice eminesciene, coagulează de fapt intriga pieselor în toate aceste proiecte, trezind adoraţia angelică a poetului Maio, iubirea torturată a desfrînatului şi damnatului Ştefăniţă-vodă, iubirea „arabă" a lui Petru Rareş, iubirea lui Marcu sau a lui Miron, dar rămînînd departe de pasiunile pe care le-a deşteptat într-o lume în care se simte rătăcită. Mira e, în indicaţiile ce însoţesc lista personajelor piesei care-i poartă numele, o „fată palidă şi lunatecă – cu inima la început rece ca a unei vergine ce-a visat cerul. E personificarea unei rugăciuni melancolice, care nu se ştie cum de rătăceşte pe pămînt, cînd nimica din ea nu poate fi a pămîntului. Nu are neci durere, neci bucurie – ci învelită ca un mister în norul ei de melancolie e cu inima redeşteptată (sic! – oare în manuscris nu este „nedeşteptată"? – n.n.) – şi deşi e să se cunune cu Maio, ea-i spune că nu-l iubeşte (Blondă)"[2]. Lui Ştefăniţă-vodă i-a apărut în „cetăţuia neagră" de pe malurile mării şi de atunci voievodul „a căzut într-un fel de nebunie întunecată şi tăcută"[3], căci chipul imaterial îl tortură ca o vrajă – şi unii presupun chiar că la mijloc este o vrajă: „Alţii spun că moşu-său, Petru Rareş, s-ar fi tăvălind aicea în straie rupte de pescar... c-ar fi pustnicind prin nişte ruine... c-ar fi îmblînd noaptea cu vrăji pe ţărmii mării... Mai ştii! Om învăţat, Petru Rareş... Poate că toate, cetăţuia şi locuitoarea ei, nu sunt decît vrăji de-ale lui, închegări ale

---

[2] Eminescu, *Opere,* vol. IV, ed. cit., p. 45.
[3] Eminescu, *Opere,* vol. IV, p. 47-48.

văzduhului...”[4]. Atins de vraja Mirei („o femeie... o cîntare... ştiu eu, poate o vrajă”[5]), Ştefăniţă-vodă îşi simte sufletul „înnoptat” şi Maio, poetul angelic, e gata să-şi sacrifice iubirea, sperînd să-l poată salva pe domn şi, prin el, să poată salva Moldova prin iubirea domnului pentru Mira, pentru logodnica la care renunţă, celebrînd-o într-un cîntec intitulat *Nordica.* Cu titlul schimbat *(Cine-i?),* aria lui Maio apare şi separat în manuscrisele eminesciene, ca fragment „din drama *Steaua mării”.* Cîntecul lui Maio concentrează principalele elemente ale motivului pe care l-am numit „chipul din castel”: *marea* – nordică şi vijelioasă –; *castelul* „cu muri-n nouri”,

„...... trist şi mare
Ce se-nalţă rece, sur,
Cu fantasticul lui mur
Şi cu fruntea-n cer de-azur”;

şi *chipul* angelic, blond, palid şi visător – „al serafilor monarc”, o „zînă fără nume” – veghind în ferestrele boltite:

„Un monarc cu faţa pală
Şi cu păr de-un aur blond
Iar în ochiu-i vagabund
Vezi lumina matinală
Stele-albastre fără fund.”[6]

Elemente disparate sau elemente conexe motivului în discuţie (castelul-ruină; marea-oglindă; călugărul-poet-mag sau pescarul îndrăgostit de chipul din ape; chipul) apar frecvent în proiectele succesive ale dramei *Mira.* Petru Rareş, viitorul domn, cumulează dubla ipostază de pescar (ca-n *Linda)* şi *călugăr* (ca-n *Mureşanu* sau *Povestea*

[4] Id., *ibid.,* p. 48.
[5] Id., *Ibid.,* p. 52.
[6] Eminescu, *Opere,* vol. IV, p. 82-83.

magului călător în stele); scîrbit de visurile iluzoriei puteri voievodale, Petru se descoperă „un visător. Picioarelor, ce li era dor de covorul tronului, astăzi li-e dor de pustie; frunţii ce visa coroană i-e dor de visătorie şi comanac”[7]. Adormit pe malul mării, lîngă „ruina bisericei dace (ori tatare)”[8], cu lira atîrnată de stîlpii bisericii invadate de apă, Petru Rareş este călugărul-poet îndrăgostit de raza-chip angelic (sau chip al unei moarte), care va reapărea în *Povestea magului călător în stele.*

Castelul poate lua înfăţişarea de cetăţuie neagră, de biserică ruinată sau pur şi simplu de ruină. Ruinele sînt, în viziunea din *Mira* (într-un monolog al bătrînului Luca Arbore) hieroglife ale unui alt timp istoric, semne ce încifrează sensul vîrstelor apuse:

„Ruina sură e-un vis încremenit
E-un basmu făcut peatră, e-un veac înmărmurit”[9].

Ruinele de pe malul mării par semne dintr-un limbaj al cărui înţeles s-a pierdut. Castelul-templu-mormînt din *Mureşanu,* cetăţuia neagră ori ruinele bisericii (dace? tătare?) din *Mira* au valoarea unor semne tulburătoare, care şi-au pierdut înţelesul, deşi promit un înţeles. Spaţii care se metamorfozează, cu sensul fugar, incert (castel? cetate? biserică?), ruinele de la malul mării sînt semne disparate dintr-un limbaj uitat, care tulbură, în adîncurile ei, memoria.

În acest spaţiu ruinat de la marginea lumii, între pămînt şi apă, *marea* – dar şi *cerul* – primesc funcţie de *oglindă.* Chipul angelic „ce plană-n palatul fericit” este „Gîndit de-adîncul mărei, de aer oglindit”[10], căci, mărturiseşte unul dintre eroi, „Cred aerul oglindă în care se

---

[7] Id., *Ibid.,* p. 62.
[8] Id., *Ibid.,* p. 409.
[9] Id., *Ibid.,* p. 58.
[10] Eminescu, *Opere,* vol. IV, p. 69.

reflectă îngerii cerului”[11].

În sfîrşit, *chipul* – aici, blonda, lunateca Mira – este „reflectul unui înger pe pămînt”, este „îngerul gîndirei, umbră lunatecă”[12] sau este (ca-n *Povestea magului)* sufletul unei moarte, pe care cîntecul – sau magia – îl coboară într-o formă cu aparenţe materiale. Lunatismul Mirei e o altă faţă a morţii, căci

„Moartea e un munte sînt
Pre departe de pămînt
Luminat de-al lunei gînd”[13].

Dacă la înfăţişarea Mirei vom adăuga trăsăturile imaginii feminine din *Mureşanu* şi *Povestea magului,* sau specificarea din titlul dramei proiectate, *Steaua mărei,* din care e desprins micul poem *Cine-i? (Nordica* din *Mira),* chipul din castel îşi va dezvălui în primul rînd natura luminoasă şi astrală. Stea – sau „luceafăr” – al mărilor e, în *Rugăciune,* Maria, pe care Eminescu, spirit ateu, n-o celebrează în calitate de divinitate creştină, ci în calitate de întrupare a principiului feminin mîntuitor. Natură astrală şi acvatică totodată, Fecioara din *Rugăciune* este un alt avatar al Chipului din castel. Lunateca Mira pare a fi o imagine antropomorfizată a lunei reflectată în apele mării. Întruparea – antropomorfizare a luminii astrale – este, în *Mureşanu* şi în *Povestea magului,* dar pare a fi şi în varianta *Petru Rareş* a *Mirei,* rodul cîntecului prin care călugărul-poet (consubstanţial demiurgului) atrage în fiinţă, ca printr-un descîntec de coborîre, sufletul rătăcitor în „noaptea nefiinţei” sau raza de lumină. Acesta trebuie să fie sensul lirei lui Petru Rareş, erou ce pare a oscila între vocaţia ascetică şi poetică şi vocaţia de conducător (în scena finală din proiectul schiţat al dramei, Petru Rareş ar fi fost silit să opteze în cele din urmă, primind sceptrul şi lăsînd să cadă, pe

[11] Id., *Ibid.,* p. 493.
[12] Id., *Ibid.,* p. 459.
[13] Id., *Ibid.,* p. 474-475.

trupul neînsufleţit al Mirei, cununa de laur). Acesta este sensul cîntecului lui Mureşan şi sensul lirei călugărului din *Povestea magului călător în stele:*

„Eu de pe stîlpul negru iau arfa de aramă,
Arfa a cărei sunet e turbur, tremurat,
Arfa care din pietre durerile le cheamă,
Din stîncile stîrpite, din valu-nfuriat...

Şi cînt... Din valuri iese cîte o rază frîntă
Şi pietrele din ţărmuri îmi par a suspina.
Din nori străbate-o rază molatecă şi blîndă,
O rază diamantă cu-albeaţa ei de nea.

Şi raza mă iubeşte, mîngîie a mea frunte
Cu-a ei lumină blîndă – o muzică de vis
Din aer şi din mare cîntului meu răspunde,
Cîntec născut din ceruri şi-al mării crunt abis.

La mijlocul de aer, în sfera de lumină,
Din frunte-mi se retrage raza cea de cristal,
Ea prinde chip şi formă, o formă diafanină,
Înger cu aripi albe, ca marmura de pal.
....
Tot ce-am gîndit mai tînăr, tot ce-am cîntat mai dulce,
Tot ce a fost în cîntu-mi mai pur şi mai copil
S-a-mpreunat în marea aerului steril
Cu razele a lunei ce-n nori stă să se culce
Şi a format un înger frumos şi juvenil.[14]

Cu componentele sale astrale şi acvatice, motivul chipului din castel apare astfel ca o constantă a poeziei eminesciene de tinereţe. Nu uimeşte, de aceea, prezenţa constantă a Mirei în proiectele dramatice din 1867-1872, prezenţă indiferentă la

[14] Eminescu, *Poezii,* ed. Perpessicius, Bucureşti, ESPLA, 1958, p. 335, 337.

modificarea tuturor celorlalte personaje. Uimeşte însă altceva: în general, variantele eminesciene modifică frecvent numele eroilor (ale eroilor care, ca Mira, nu au statut de personaje istorice, ci fictive); de la aceste aproximări succesive şi căutări a numelor, Mira face excepţie; numele eroinei rămîne neschimbat, el e „găsit” de la început şi pare intim, indisolubil legat de natura personajului. Ar fi oare hazardat atunci să raportăm numele Mirei la franţuzismul „a mira” cu sensul de „a oglindi”, pe care Eminescu îl foloseşte frecvent în prima fază de creaţie?[15] „Reflect” angelic şi astral, Mira – şi, prin ea, Chipul din castel – îşi dezvăluie natura platoniciană de reflex (sau „oglindire”) a Ideii, pe care personajul feminin îl are adesea în poezia de tinereţe a lui Eminescu.

La celălalt capăt al creaţiei eminesciene, în *Luceafărul,* regăsim motivul Chipului din castel; îl regăsim însă substanţial modificat. Principesa din *Luceafărul,* care în variantele anterioare, de basm, era prizonieră în palatul din grădina de aur, se regăseşte acum în spaţiul caracteristic eminescian al castelului de la marginea mării unde, avatar al Chipului din castel, ea aşteaptă, la fereastra dinspre mare, desprinsă „Din umbra falnicelor bolţi”, răsăritul Luceafărului. Chipul din castel şi-a pierdut natura celestă. Marea – ca şi oglinda din iatac – n-o mai oglindeşte pe ea, ci imaginea astrului, a cărui nostalgie o bîntuie. Descîntecul de coborîre nu-i mai e adresat ei, celei de jos, ci astrului chemat să se-ntrupeze. Ajuns Cătălina, Chipul din castel şi-a pierdut natura astrală şi a devenit „chip de lut” (întrupare, deci, nu a luminii, ci a materiei amorfe, opace, ţărîna), dar păstrează nostalgia astrului interzis şi neînţeles. În ciuda modificării de roluri, motivul Chipului din castel modelează imaginea eroinei din *Luceafărul,* motivînd nostalgia astrală care n-o încerca nici o clipă pe eroina basmului *Fata în grădina de aur.*

---

[15] O explicaţie diferită (dar foarte ispititoare) a numelui Mirei, derivat din *Moira*, dă Mircea Zaciu, *Un arhetip eminescian: MIRA,* în *Transilvania,* IX (1980), nr. 1.

SUFLETELE ACVATICE

Și lasă-mă pe apele albastre
Să dorm de veci, cu capul sub un nufăr.

Lectura poeziilor şi a nuvelelor lui Duiliu Zamfirescu dezvăluie, ca o componentă obsedantă a universului său imagistic, prezenţa elementului acvatic sau iradierea unor sugestii acvatice asupra unei întregi serii de alte imagini, aparent divergente, pe care le contaminează şi le remodelează.

Pentru cel care se manifestă, în corespondenţa cu Titu Maiorescu, sensibil la „farmecele fluide” ale lui Botticelli sau la „fluiditatea privirilor” unei tinere rusoaice, curgerea domoală a apelor, îngînînd „şoapte misterioase” şi oglindind „adîncimile” astrale, melancolica vastitate a mării, cîntecul etern al fîntînilor romane sau furia stihială a rîurilor dezlănţuite constituie semne tainice dintr-un limbaj criptic al universului, care se deschide doar înţelegerii poetice („Fîntînă clară, murmură poetul, / O, de demult uitată poezie”[1]).

În poeziile de tinereţe, imagistica acvatică nu depăşeşte, prin configuraţie sau semnificaţii, limitele unei convenţii poetice. *Djali,* legendă liricizată în gustul lui Alecsandri sau Bolintineanu, tratează rîul şi marea ca o sublimare a suferinţei metafizice de care eroina se simte atinsă. Convinsă de răul fundamental al existenţei, Djali se cufundă în mormînt de valuri, transformîndu-se într-un duh al mării ce cutreieră apele pe furtună şi „Fuge veşnic departe de pămînt”[2]; între întinsul mormînt acvatic şi ţărmul-limită

---

[1] D. Zamfirescu, *Preludiu,* în *Opere,* ed. Mihai Gafiţa, Buc., Minerva, vol. I, 1970, p. 109.

[2] D. Zamfirescu, *Opere,* vol. I, p. 21.

se instituie tradiţionalul raport de opoziţie a elementelor (pămînt-apă), raport care va fi fundamental modificat în opera de maturitate a lui D. Zamfirescu. În variantele poemei *Djali* apare însă un element ce anticipează viziunile acvatice de mai tîrziu: „gingaşul izvor" dezvăluie aici sensul existenţei sale, – acela de a fi o lacrimă a pămîntului:

> „Mă nasc plîngîndu-mi soarta şi plîng pînă ce mor,
> Şi-n drumul meu spre mare, o lacrimă eu sînt,
> Căci scris e ca şi munţii să plîngă pe pămînt."[3]

În „plînsul lumilor", I. Negoiţescu descifra acordul fundamental al liricii eminesciene[4]. Am adăuga, plînsul lumilor este, la Eminescu, un substitut al platonicienei „muzici" sau „armonii a sferelor", căci el este un plîns al naşterii, nu al agoniei. În mare măsură, lirica lui D. Zamfirescu se fixează în continuarea poeziei eminesciene din care preia, remodelîndu-le însă, atît obsesia acvaticului, cît şi pe cea a plînsului fundamental, – nu al lumilor, ci doar al lumii. Cele două motive apar la D. Zamfirescu contopite şi apele devin astfel, în una din semnificaţiile lor fundamentale, imensa *lacrimă a pămîntului,* lacrimă care „cîntă" sau susţine cîntecul lui Orfeu: în *La Villa Aldobrandini,* şipotul fîntînii se încheagă în „tăcute lacrimi" ce picură din plante şi adăposteşte statuia lui Orfeu („Sub şipot stă Orfeu cîntînd din liră"[5]); în *Preludiu,* lacrimile tăcute ale peşterilor curg de veacuri „Spre albele misterioase lacuri / Şi din adîncul lor răsar fîntînă", dăruind pădurii verzi „vocea ei adîncă" şi „Cîmpiei, triste sălcii plîngătoare"[6]. Fecunditatea ,,apei

---

[3] Id., *Ibid.*, p. 408.

[4] În *Poezia lui Eminescu,* Buc., EPL, 1968; tot I. Negoiţescu urmăreşte lirica lui D. Zamfirescu în incidenţele ei cu poezia eminesciană, cu poezia lui Macedonski sau poezia contemporanilor şi în momentele care prefigurează lirica veacului XX *(Duiliu Zamfirescu, poet,* în *Scriitori moderni,* Buc., EPL, 1866, p. 99-124).

[5] D. Zamfirescu, *Opere,* vol. I, p. 67.

[6] Id., *Ibid.,* p. 109.

binefăcătoare"”, celebrată în *La Orşova,* este astfel, ea însăşi, rodul plînsului vegetal sau al lacrimii izvorîte din adîncurile pămîntului. Lacrimă fecundă a pămîntului, apa nu se mai constituie aşadar ca o entitate străină, ci intră în fluxul subtilelor metamorfoze ale elementelor.

Apa din adîncuri, izvorul sau lacul ascuns în miezul pămîntului reapar în poema *Fiica haosului,* replică – cu morala inversată – la *Luceafărul* sau la *Miron şi Frumoasa fără corp.* La glasul, auzit în vis, al Pajurei, Filip de Severin, prinţul „nebun”, coboară din înălţimea solară a munţilor lui spre peştera tainică a izvorului din adînc, în căutarea Zînei, „imagine de stea”, avatar al eminescienei Frumoase fără corp. Nici fiinţă, nici nefiinţă, zîna-idee doarme într-un leagăn de flori, suspendat între oglinda unui feeric lac subteran şi bolta de lumină în care sclipesc fragmente de aştri, captivi laici de mii de veacuri. Peştera adîncurilor, imagine-nucleu a luminilor lămurite din haosul primordial, e în acelaşi timp şi o imagine a adîncurilor fiinţei umane, care-şi descoperă o componentă acvatică şi una astrală. Într-o viziune platoniciană (care a fost identificată de critică în universul romanelor lui D. Zamfirescu, în *Lydda* mai ales), sufletul este „... văpaie stinsă, / Cenuşă-a unui dor din ceruri”[7]. Nostalgia cerului, patrie pierdută, e suferinţa fiinţei care-şi caută izbăvirea destrămîndu-se în moarte şi restituindu-se elementelor:

„O, tu, acela ce mă faci să sufăr,
O, suflete, întoarce-te prin astre
Şi lasă-mă pe apele albastre,
Să dorm de veci, cu capul sub un nufăr.”[8]

Beată de cer şi străină de lume, Ofelia se cufundă în oglinzi acvatice:

---

[7] Id., *O, suflet!* în *Opere,* vol. I, p. 305.
[8] D. Zamfirescu, *Fugind de tot...,* în *Opere,* vol. I, p. 55.

„Apoi, pe apa curgătoare,
Cu faţa către cer senin
Şi-ntinde braţele şi moare:
Suflet, în lumea lui, străin”[9].

În nuvele, lacul Albano manifestă aceeaşi hipnotică putere de fascinaţie: „Eram deja ostenit. Voiam să mă întorc înapoi. Dar malurile lacului, verzui, de o singurătate neînchipuită [...] mă atrăgeau cu putere. Oglinda neclintită din fund avea farmecul ochilor de şarpe”[10].

La răsăritul stelelor, „Pe luciul fără de hotare / Al apelor”, sufletului, prins între două „adîncuri” (marin şi celest), i se relevă „măreţia legii” care dezvăluie esenţa astrală a lumilor numai cu condiţia *depărtării:*

„De te-ai numi, în timp, *uitare,*
Sau, în distanţă, *depărtare,*
Tu schimbi pămînturile-n stele”[11].

De aceea, în imagistica acvatică a lui D. Zamfirescu, alături de semnificaţia de *lacrimă a lumii* (corelată durerii de a fi) sau de *oglindă a adîncului ceresc* (corelată naturii astrale a sufletului), apele o au şi pe aceea de spaţiu infinit şi pustiu, de *orizont depărtat,* reverberînd melancolia fundamentală a sufletelor pentru care categoria definitorie e „departele”, sentimentul caracteristic e nostalgia şi actul fundamental e transcenderea sinelui.

Tipologic, „sufletul” care se defineşte prin metafore acvatice e feminin sau abulic. Sînt „suflete de toamnă”, marcate de „un fel de nostalgie fără cauză determinată şi fără scop, pe care Lamartine a denumit-o *dorul de cer*”[12], aşa cum e, într-o nuvelă de-altfel mediocră *(Pe Argeş),* Luca Bonachi, care crede

---

[9] Id., *Ofelia,* în *Opere,* vol. I, p. 79.
[10] Id., *Singurătate,* în *Opere,* vol. III, p. 300.
[11] Id., *August,* în *Opere,* vol. I, p. 100.
[12] D. Zamfirescu, *Opere,* vol. III, p. 4.

că „nostalgia aceea unită cu un regret etern” ar putea fi suportată „fără să simtă prea mult greutatea vieţii”, doar pe malurile Argeşului. Martor al unei iubiri trecute, dar şi proiecţie metaforică a fiinţei, Argeşul e aici un fel de „apă natală”, pe care eroul obsedat o regăseşte şi în linia capricioasă a norilor de deasupra Parisului, şi care se substituie pămîntului natal. În *Monastirea Dealului,* apele Ialomiţei „cîntă încet povestea vremii” şi „misterul acestui murmur povestitor, poezia acestor voci necunoscute” vorbeşte doar „unor suflete de toamnă, cari se duc pe drumul vieţii, misterioase ca şi apa, tremurătoare ca şi dînsa (...), curioşi să cunoască fundul acestui element atît de asemănător cu dînşii”[13]. Glasul apei e „poezia necunoscută dintr-o lume străină” pe care Dunărea i-o dezvăluie lui Johann Strauss şi care face din valsul său expresia unui „dor de ducă”, a unei nostalgii a zborului „ca într-un vis fără sfîrşit într-o lume necunoscută”[14]. Şi tot glasul apei e timbrul specific al unui alt „suflet de toamnă”, eroul din *Spre mare,* care-şi recunoaşte o vocaţie ascunsă de astronom sau marinar (pentru că „între mare şi cer este o strînsă prietenie”[15]) şi care trăieşte cu credinţa că „ceea ce este mai adînc în noi corespunde tocmai cu ceea ce este mai depărtat şi mai mare decît noi”[16]. Pentru că nu poate – sau nu vrea – să îşi apropie „departele”, eroul pierde şansa iubirii pe care i-o oferă Matilda şi devine un călător pe mare, spre orizonturi nedefinite („Aveam nevoie a tăia spaţiul în lungul depărtării lui”[17]).

Istoriceşte, cultul apei este, după D. Zamfirescu, o componentă a spiritualităţii dacice. Nuvela istorică *Străbunii noştri* (în care debutul fiecărui capitol e marcat prin revenirea motivică a apei Streiului) aşază în panteonul dac pe „zeiţa blîndă şi fecundă Apa sau Âpa”[18], celebrată prin Strei la poalele Kogeonului său prin Dunăre. Şi dacă vîrsta eroică

---

[13] Id., *Opere,* vol. III, p. 14.
[14] Id., *Blaue-Donau,* în *Opere,* vol. III, p. 76, 80.
[15] D. Zamfirescu, *Opere,* vol. III, p. 263.
[16] Id., *ibid.,* p. 267.
[17] Id., *ibid.,* p. 273.
[18] Id., *ibid.,* p. 224.

a barbariei dace se încheie cu Decebal, faptul se datorează, crede D. Zamfirescu, religiei străbunilor noştri: „Crezînd în nemurirea sufletului cu un fanatism neegalat de alte popoare, ei considerau viaţa ca o întîrziere trecătoare pe lumea asta", ceea ce „punea în sufletul celui biruit o prea mare supunere la starea de-acum"[19]. Marcaţi de zeiţa Apa, dacii lui Duiliu Zamfirescu ascund sub înfăţişarea lor eroică sufletul unor „străini" în lume şi sînt, în istorie, condamnaţi la pieire.

Ciudată este, în cazul lui Duiliu Zamfirescu, abandonarea imagisticii acvatice în romane. Cu excepţia cîtorva scene (întîlnirea Tincuţei cu Mihai pe lac, înaintea despărţirii lor, în *Viaţa la ţară,* poezia recitată de Milescu pe malul rîului şi cerul nocturn contemplat pe Dunăre din *În război*), imaginile acvatice sînt, în ciclul Comăneştenilor, accidentale şi nesemnificative. Este acesta rezultatul cenzurii conştiente pe care scriitorul o aplică, de dragul „esteticii" romanului, „naturii" sale, aşa cum declară într-o scrisoare către Maiorescu („Dar eu, foarte adesea, mă păzesc de natura mea, în estetică"[20])? Ciclul Comăneştenilor este literatură cu teză, „teză" mărturisită, patriotică şi constructivă, care devine în ultimele romane ale ciclului demonstraţie facilă, dar care se grefează, în *Viaţa la ţară,* pe o intuire fundamentală a sensului peisajului românesc, producînd una dintre capodoperele literaturii noastre. E o intuiţie prezentă şi în nuvele, în special în scenele de vînătoare (în *Spre Coteşti,* eroul copil trăieşte, la vînătoare, experienţa fundamentală de a descoperi „farmecul trist al singurătăţii româneşti"[21], asemănător farmecului marin al „departelui"); o intuiţie care precede cristalizarea subiectului *Vieţii la ţară,* aşa cum o dovedeşte o scrisoare către Maiorescu din 12 mai 1892: „Întrevăd nişte crîmpeie de roman, cu lungi şesuri de ţară,

---

[19] Id., *Opere,* vol. III, p. 226.
[20] *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori (1884-1913),* ed. Emanoil Bucuţa, Buc., 1937, p. 129.
[21] D. Zamfirescu, *Opere,* vol. III, p. 350.

dar toate învăluite într-o pîlcă ca de Bărăgan”[22].

Credem că peisajul din *Viaţa la ţară* este rezultatul unui transfer sau al unei contaminări de imagini. Orizontul infinit, singurătatea generatoare de farmec melancolic, sentimentul depărtărilor – atribute ale acvaticului în lirică şi în nuvelistică – devin în roman însemne ale Bărăganului, ale solului natal, dînd peisajului rezonanţe de infinită profunzime. Într-o tremurătoare pustietate şi „într-o nespusă linişte de vară”, întinderea cîmpului se desfăşoară „cu orizontul său înşelător, a cărui dungă închipuită juca în arşiţa soarelui ca oglinda unei ape”[23]. Culcat în plină cîmpie, Matei Damian descifrează zodiile, şi sufletul său trăieşte nostalgii astrale. Întinderea cîmpiei o străbate cu Saşa şi, în timp ce „în ultima tremurare a luminei apuse înota o stea”[24], goana trăsurii reeditează drumul navei din *Spre mare,* care „tăia spaţiul în lungul depărtării lui” („Erau atît de fericiţi amîndoi în amurgul vremii, încît ar fi dorit să se ducă trăsura mai departe şi tot mai departe fără ţel”[25]). Bărăganul e o mare împietrită, nemişcată, care şi-a păstrat însă orizontul depărtat şi tainica legătură cu lumea astrală. „Sufletele de toamnă” pot ancora aici şi pot descoperi miracolul de „a vedea schimbîndu-se o dorinţă puternică în realitate”[26], trecînd „din lumea ideală în cea fenomenală” fără să-şi piardă farmecul. Ele îşi pot descoperi aici, ca înstrăinatul Matei Damian, Patria. Farmecul ascuns al cîmpiei îşi dezvăluie din plin conotaţiile acvatice în imaginea finală a romanului: o sanie îi poartă pe Matei şi Saşa peste întinderile înzăpezite, „bătînd cîmpiile întinse, pe luciul cărora orizontul se făcuse parcă mai larg”[27]. Bărăganul înzăpezit devine acum o imensă oglindă acvatică îngheţată.

---

[22] *D. Zamfirescu şi T. Maiorescu în scrisori,* p. 102.
[23] D. Zamfirescu, *Opere*, vol. II, p. 35.
[24] D. Zamfirescu, *Opere*, vol. II, p. 100.
[25] Id., *ibid*., p. 99.
[26] Id., *ibid*., p. 98.
[27] Id., *ibid*., p. 180.

ŞOPTIRI DE LA MONOS LA UNA

„... cînd natura planetară se substituie naturii biologice, sociale ori simplu umane..."
(Ion Barbu, *Răsăritul Crailor)*

Oscilînd – consideră Tudor Vianu[1] – între „expresia unor senzaţii care stau mai prejos decît *adevărata iubire* (s.n.) sau aspiraţia către revelaţii care o depăşesc", opera lui Ion Barbu ar fi lipsită de dimensiunea tematică a eroticii, pentru că „iubirea nu apare [...] ca *motiv subiectiv* (s.n.) decît destul de rar într-însa". Dacă vom privi erotica din perspectiva tradiţiei lirice instituite în Europa de poezia trubadurilor şi mai ales dacă, fideli marii moşteniri a individualismului renascentist, vom privi iubirea ca pe un *sentiment* central şi definitoriu pentru personalitatea umană, va trebui să-i dăm dreptate lui Tudor Vianu: cu cîteva excepţii, prea puţin semnificative (ocazionale dedicaţii madrigaleşti, poeziile timpurii – cu vizibile reminiscenţe de romanţă eminesciană – închinate Mariei Zalic – *Peisagiu, Peisagiu retrospectiv, Ţi-am împletit –,* poeziile scrise pentru Hortensia Papadat Bengescu – *În ceaţă, Ixion* – sau cunoscuta *Convertire*), „adevărata iubire", nucleu psihic mediator între existenţa instinctuală şi extazul pur intelectual – ambele, trăiri trans- (sub- sau supra-) individuale –, nu apare, „ca motiv subiectiv", în opera lui Barbu. Ar trebui totuşi, poate, să ne întrebăm ce alte „motive subiective" apar în această operă pe care autorul ei o vede ca pe o „încercare, mereu reluată, de a [... se] ridica la modul intelectual al Lirei"[2], opunînd-o programatic „poeziei leneşe" („banalul

---

[1] T. Vianu, *Ion Barbu,* Bucureşti, „Cultura naţională", 1935, p. 75-76.
[2] *F. Aderca: De vorbă cu Ion Barbu,* în I. Barbu, *Pagini de proză,* ed.

reabilitat, curcit cu sensibilitatea”[3]). Celui ce mărturisea, cu jucată ingenuitate, „Melodioasele plîngeri ale poeţilor nu le-am prea înţeles”[4], sau declara, tranşant: „O poezie depresivă, de spovedanie şi atmosferă, poezia care nu conţine un principiu liberator, e o poezie lirică şi ca atare nu mă interesează”[5], „lirisimul absolut” sau „pur” spre care tinde îi apare nu ca o epurare de fabulă (în măsura în care fabula e mitică, deci transindividuală, ea poate susţine lirismul originar – „Lira” – ca „atitudine rapsodică”[6]), ci ca o epurare de sentiment, de ceea ce nu e decît „roman analitic în versuri”[7], adică de trăirea subiectivă, şi ca o depăşire a graniţelor existenţei individuale. Nu psihologie, ci ritual iniţiatic (apelînd, eventual, la mit şi „mistere”), nu aventuri ale eului, ci „meditaţie asupra ticluirii şi aventurii Fiinţei”[8], nu dezvăluire a „naturii biologice, sociale ori simplu umane”, ci a „naturii planetare”[9]; lirismul absolut al lui Ion Barbu este de natură ontologică, programatic şi violent antipsihologic, dorindu-se o eliberare de – parafrazăm – „modul sentimental al Lirei”, care n-ar fi un mod originar, ci unul derivat, hibrid, impur („curcit cu sensibilitatea”).

Subiectul e, în poezia lui Barbu, transindividual, aşa cum, în fond, „transindividuală” e şi tehnica sa, care nu mai

---

Dinu Pillat, Bucureşti, E.L., 1968, p. 47.

[3] I. Barbu, *Poezia leneşă,* în *Pagini de proză,* p. 85.

[4] Id., *Cuvînt către poeţi,* în *ibid.,* p. 105.

[5] *Paul B. Marian: De vorbă cu Ion Barbu,* în I. Barbu, *Pagini de proză,* p. 50.

[6] Aşa cum se întîmplă, după Ion Barbu, în cazul poeziei şi al poeticii lui Jean Moréas, care e o „purificare”, o întoarcere spre lirismul originar sub semnul misterelor dionisiace, dînd naştere unui „lourd courant de pensées et d’émotions orphiques”, pentru că „la succession des saisons, le morcellement de Dyonisos dans le paysage, le mystère de la germination sont ressentis par Moréas d'une façon sacrée” – v. I. Barbu, *Jean Moréas,* în *Pagini de proză,* p. 129.

[7] I. Barbu, *Poetica Domnului Arghezi,* în *Pagini de proză,* p. 73

[8] Aşa cum îi apare *Craii de Curtea-Veche* a lui Matei Caragiale, „carte de înţelepciune” ce „părăseşte rafturile cărţilor pieritoare pentru a se aşeza între Scripturi” – v. I. Barbu, *Răsăritul Crailor,* în *Pagini de proză,* p. 91.

[9] I. Barbu, *Răsăritul crailor,* în *Pagini de proză,* p. 90.

mizează pe semantismul – individual – al cuvîntului, ci tinde, dimpotrivă, să-l întunece sau să-l atenueze. De aici, insolitul lexicului barbian, impresia de *travesti lexical,* cu „măşti” ştiinţifice sau violent regionale, sub care sensurile, ambigue, se ascund, lunecă, se întretaie într-o zonă de vag voit şi de incertitudine pe care doar sintaxa, doar dispunerea contextuală o limitează întrucîtva. Cît timp acest travesti dezindividualizant a fost regional sau balcanic, poezia a primit (în ciuda iritării, vizibile şi motivate, a autorului) atributul de „pitorescă”, – iar cînd el a devenit ştiinţific, poezia a apărut ca ermetică. În ambele cazuri ni se pare însă că funcţionează acelaşi mecanism de „dezindividualizare” semantică la nivelul cuvîntului; căci, pentru Barbu, „părţi simple ale unei poezii nu sînt cuvintele, ci versurile”[10]. Cu „acea curăţie de grup cristalografic a ceea ce este ardere imobilă şi neprihănit îngheţ”[11], *versul* (*cristal* în cuprinsul căruia cuvîntul e descompus în structuri fonetice moleculare cu sugestii magice şi recompus după legi care îl vor purifica pînă a nu mai oglindi decît „figura spiritului nostru”[12]) este „număr consolidator”, modalitate de manifestare a „extazului pitagorician”[13]. Versul lui Barbu e o *construcţie* a spiritului, întemeiată pe ritualul de sacrificiu (prin „ardere imobilă şi neprihănit îngheţ”) a cuvîntului individual. Între vers – unitate supralexicală cristalografică – şi elementele sublexicale care-l alcătuiesc, semantismul individual al cuvîntului e sacrificat (ca-n „limbajul paradisiac”, punte între pasăre, cîine şi om, din *In memoriam)* sau, cel puţin, atenuat.

Dacă versul ne-a apărut sub forma unui cristal construit prin sacrificiul cuvîntului individual, *actul creator în sine* (fie că produce „curăţia” construcţiei matematice, fie că produce versul pur) este, la rîndu-i, condiţionat de o *dezindividualizare* a creatorului. „Starea de geometrie”, ca şi

[10] I. Barbu, *Poetica Domnului Arghezi,* în *Pagini de proză,* p. 66.
[11] Id., în interviul luat de P. B, Marian, în *ibid.,* p. 51.
[12] Id., *Poetica Domnului Arghezi,* în *ibid.,* p. 74.
[13] I. Barbu. *Legenda şi somnul în poezia lui Blaga,* în *ibid.*, p. 94, 95.

extazul, sînt stări transindividuale, iar actul creator e „rezultatul unui lung şi neîntrerupt efort de integrare [...] chemat să corecteze ceea ce viaţa cuprinde în ea de diferenţiator schematic”[14]. Prin marile creaţii (ce „iau întotdeauna înfăţişarea unei protestări nelămurite împotriva propriei personalităţi curente a creatorului”[15]), natura e corijată, oferindu-i-se, prin sacrificarea diferenţei şi a individualului, imaginea cristalografică a întregului potenţial.

Acceptînd *transindividualul* ca o categorie a *poieticii* (artistice şi matematice) barbiene – prin care se realizează funcţia integratoare a creaţiei – şi ca o dominantă a *tehnicii* sale poetice (depăşirea semantismului individual al cuvîntului prin integrare în „grupul cristalografic” care e versul), este evident că trebuie să procedăm la fel pentru nivelul *tematic* al operei, şi o vom face încurajaţi de mărturiile scriitorului referitoare la „lirismul pur” şi la „naturile planetare”, mărturii asupra cărora ne-am oprit deja, constatînd că ele vădesc o orientare polemică antipsihologică şi o abordare a marilor teme – inclusiv a temelor eroticii – din perspectivă ontologică. Centrat ontologic, unghiul de interpretare pe care îl propunem pare a contrazice o sintagmă barbiană fundamentală: *„nupţiala cunoaştere”* – care ar sugera o abordare a temei „nunţii” din perspectivă gnoseologică. Dar contrazice, în fond, „nupţiala cunoaştere” ipoteza ontologică? Sintagma din *Veghea lui Roderick Usher* implică o dublă sugestie semantică: ea se asociază, pe de o parte, sensului „nupţial” pe care verbul a *cunoaşte* îl are în Biblie; ea trimite, pe de altă parte, la „nunta subterană” celebrată în misterele din Eleusis ca taină a morţii şi renaşterii vegetalului, ca taină a germinaţiei seminţei îngropate, adică a Korei-Persephone nuntită cu Hades („Povestea fără nume a nunţii subterane” din *Pentru Marile*

---

[14] I. Barbu, *Opera de artă concepută ca un efort de integrare,* în *Ion Barbu interpretat de...,* antologie de George Gibescu, Bucureşti, ed. Eminescu, 1976 p. 28.
[15] Id., *ibid*.

Eleusinii e un motiv central al operei lui Barbu). Ce altceva înseamnă atunci cunoaşterea de tip „nupţial" (prin „nunţile rasei" aedice, cu adînci, „înnodate" rădăcini subpămîntene) din *Veghea lui Roderick Usher* decît cunoaşterea de tip iniţiatic, aceea a misterelor, în care neofitul învaţă destinele Fiinţei, nu prin contemplaţie intelectuală, ci prin reeditarea rituală a unui scenariu mitic? Cunoaşterea iniţiatică, spre deosebire de cunoaşterea strict intelectuală, nu separă, ci con-topeşte subiectul cu obiectul. A cunoaşte este echivalent, aici, cu A FI (a fi nu doar cel-ce-cunoaşte, ci şi cel-cunoscut). Text fundamental, *Veghea lui Roderick Usher* („parafrază", adică limbaj secund, construit în marginea limbajului prim oferit de trei povestiri ale lui Poe[16]) este o definiţie a Poeziei ca „nupţială cunoaştere". „Valea edificiului Usher" este, la Barbu, un *spaţiu al epifaniei* – cu „alfabetul alveolar şi distrat al pietrelor", cu „lacul silabic", hieroglife disparate („distrate") din care se constituie cuvîntul revelaţiei finale, integratoare: DISCOVERY. Iniţierea – şi Poezia ca spaţiu al ei, poezia ce depăşeşte accidentalul destinelor individuale („liberă de figura umană") devenind o „sperată poartă" spre misterul Fiinţei, sînt forme de cunoaştere *participativă* („O, neistovit spectacol, calmă participare! Eşti majorarea, pînă la gînd, a dulcilor esenţe familiare?"). Gnoseologicul e, aici, ontologic – sau, în

---

[16] *Căderea Casei Usher* (parafrazată în prima parte a *Veghii...*); în cea de a doua parte – „imnul poesc" intonat de „sacerdotalul", Roderick Usher – sînt introduse, sub formă de parafraze sau aluzii, elemente din *Colocviu între Monos şi Una* (lady Madeline din *Căderea...* se metamorfozează în Una, iar Roderick Usher ia chipul lui Monos), precum şi din *Manuscris găsit într-o sticlă* („buretoasa" corabie a Ştiinţei unde eroul rătăcit află cuvîntul revelaţiei – Discovery – e sortită, în povestirea lui Poe, să pătrundă, în timpul unei furtuni apocaliptice, purtată de un curent subteran, prin craterul polar, în miezul Pămîntului); numele „răpuselor" eroine ale lui Poe trimit spre baladele *Lenore* şi *Ulalume*. O analiză atentă a elementelor parafrazate de Barbu din Poe, ca punct de plecare pentru o lectură a *Veghii...,* a dat Marian Papahagi, *Textul din text,* în *Eros şi Utopie,* Bucureşti, Cartea Românească, 1980, p. 77-109.

formula lui Barbu, *„cunoaşterea e aici locuire”*[17].

Dacă, odată găsit spaţiul epifanic al Poeziei, cunoaşterea devine sinonimă cu „locuirea” (ea *este* locuire), opoziţia între *cunoaştere* şi *trăire,* între „înălţimea” intelectului pur şi „adîncurile” vitalităţii instinctuale („privite ca o mizerabilă deriziune”, crede Al. Paleologu[18]), opoziţie conservată de critica amatoare de descifrări neoplatonice ale unei poezii cu rădăcini de fapt pitagoreice şi mitice, ni se pare inadecvată structurii universului barbian, căci a institui această opoziţie însemnează a ne plasa în unghiul individualist, al „sentimentului”, al „personalităţii” – adică în unghiul psihologic pe care Barbu l-a eliminat. De altfel, în chiar structura universului barbian din opera de maturitate (cea ulterioară ciclului parnasian) opoziţia *sus-jos, înalt-adînc* nu ni se pare a fi resimţită ca opoziţia unor valori absolute definite prin raportare la un punct fix, median, central, ci ca polii relativi ai unei *axe* unificatoare. Nucleul în funcţie de care se structurează spaţiul barbian nu îl mai dă perspectiva canonică de observator privilegiat, perspectiva antropocentrică a unor „naturi biologice, sociale ori simplu umane”, ci îl constituie poziţia integratoare a „naturilor planetare” care *sînt,* ele însele, „axe universale”. În construcţia spaţiului din universul lui Barbu (ca şi în cazul unor modele cosmologice posteinsteiniene)[19], viziunea

---

[17] Toate citatele din *Veghea lui Roderick Usher* sînt date după *Pagini de proză,* p. 143-146.

[18] Al. Paleologu, *Introducere în poezia lui Ion Barbu,* în *Viaţa românească,* 1967, nr. 1, p. 74, dezvoltînd afirmaţiile lui Tudor Vianu despre erotică şi despre „negarea spiritualistă a lumii” (T. Vianu, *Ion Barbu,* ed. cit., p. 79).

[19] În interviul luat de I. Valerian, Barbu postulează o revoluţionare de tip einsteinian a poeziei, căreia îi acordă (ca şi geometriei) calitatea de a construi „lumi posibile” (în fond, de a propune modele cosmologice): „Suntem contemporanii lui Einstein care concurează pe Euclid în imaginarea de universuri abstracte, fatal trebuie să facem şi noi [...] concurenţă demiurgului în imaginea unor lumi probabile [....] Ca şi în geometrie, înţeleg prin poezie o anumită simbolică pentru reprezintarea formelor posibile de existenţă” – v. *Pagini de proză,* p. 39.

mitică (ce mizează pe o esenţială componentă chtoniană, ca-n misterele orfice) întîlneşte noile temelii ale gîndirii ştiinţifice, ale fizicii lui Einstein, retrăgînd antropocentrismului privilegiul de perspectivă *absolută,* relativizîndu-l deci. În absolut, Universul nu cunoaşte *sus* şi *jos, înalt* şi *adînc.* Depăşind iluzia antropocentristă, gîndirea (gîndirea matematică sau cea poetică) va construi o „natură secundă, cogitală”[20], care e un model inteligibil al lumii. În acest model barbian, lumea e gîndită, la modul matematic, în *modúl* – adică în valorile absolute ale mărimilor reale, fără a se lua în considerare semnul lor algebric: aşa apare „Valea edificiului Usher” – „natură cogitală” şi spaţiu epifanic –, formată de „destipăritul soare”, „modúl unei seri eventuale”[21]; aşa apar, ca virtuali sinonimi, polii axelor universale în poezia-program */Din ceas dedus.../:* zenitul e, acolo, „Nadir latent”, iar *adîncul* şi *înaltul (creasta)* sînt echivalate prin „joc secund” („Adîncul acestei calme creste”[22]). Subiectul poeziei barbiene nu este omul, ci Fiinţa[23] şi, consecutiv, perspectiva din care poetul îşi construieşte universul nu e a omului, ci a Fiinţei (revelată prin „axele universale” care sînt „naturile planetare”). De aceea ni se pare improprie, pentru opera lui, valorizarea etică şi metafizică a spaţiului polarizat, valorizare cu care ne-au învăţat mitologiile spiritualiste de tipul celei creştine (unde

---

[20] I. Barbu, *Direcţii de cercetare în matematicile contemporane,* în *Pagini de proză,* p. 224: „Realitatea în matematicile pure o constituie lumea conceptelor”, care e o „natură secundă, cogitală”. „Valea edificiului Usher” este, şi ea, „natură cogitală” *(Pagini...,* p. 144).

[21] Id., *Ibid.,* p. 143.

[22] În variante, cel care „gîndeşte (proclamă / veghează/ vesteşte) însumarea / De harfe ridicate” ale „jocului secund” nu e Poetul, ci *Pămîntul* (variantele în I. Barbu, *Poezii*, ed. îngrijită de R. Vulpescu, Bucureşti, Albatros, 1970, p. 154); „harfele ridicate” sînt cele „pe care-n veac (adică în *timp,* n.n.) le pierzi” – ceea ce înseamnă că Pămîntul (ca mai tîrziu Poezia) „gîndeşte” (proclamă, veghează sau vesteşte) abstragerea din temporalitate şi existenţă divizată a cîntului unificator („însumarea” harfelor).

[23] I. Barbu, *Răsăritul Crailor,* în *Pagini de proză,* p. 91.

adîncul ar fi infernal şi damnat, iar *înaltul,* pur şi sacru).

„Natura cogitală" a poeziei postulată de „infrarealismul"[24] barbian este, aşadar, nu o proiecţie a spaţiului psihic individual, ci un model inteligibil al universului, construit din perspectiva integratoare a Fiinţei („a ticluirii şi aventurii" ei[25]), adică dintr-o perspectivă ontică şi nu din perspectiva maniheistă a raţiunii. „Mîntuitul azur" nu se naşte prin negarea spiritualistă a lumii, ci prin construirea modelului inteligibil care să o motiveze, integrînd unificator adîncul şi înaltul, nadirul şi zenitul, Răul şi Bunul, suferinţa şi extazul, „erotismul pur" şi „intelectul pur", fără a suprima unul din cei doi termeni în favoarea celuilalt. „Alba Isarlîk", cetatea solară, sacră, cu valoare de *imago mundi,* se află „La mijloc de Rău şi Bun"[26], amestecă „temutul" cu „hilarul" („Fii un tîrg temut, hilar"[27]) şi contemplă imaginea de sfînt, înţelept şi ascet a unui *bufon tragic:* Nastratin Hogea, „soitariul"[28]. Bufoneria nu se opune extazului, ci îl manifestă, grotescul şi sublimul sînt virtualităţi egale, esenţial sinonime din perspectiva (de modúl) a întregului. De aceea, grotescul nu mai susţine – aşa cum susţinea ironia iluministă – o scară a valorilor construită pe postulatul superiorităţii absolute a raţiunii faţă de iraţionalul, haoticul amestec dezindividualizant al instinctelor. Isarlîkul e centrat pe imaginea de bufon tragic a lui Nastratin, lumea *Crailor* lui Matei Caragiale este, pentru Barbu, organizată în jurul demonicului Pirgu, „centrul [ei] fictiv şi buf"[29], iar în cosmologia din *Ritmuri pentru nunţile necesare* poetul introduce „tonul gros şi buf", imaginea

---

[24] Despre „infrarealism" vorbeşte Barbu analizînd opera lui Rimbaud, definită ca „une introduction à la connaissance du monde sensible", poetul fiind „une sorte de scientiste [...] un méthodique du délire" *(Rimbaud,* în *Pagini de proză,* p. 110, 109, 108).

[25] I. Barbu, *Pagini de proză,* p. 91.

[26] Id.*, Isarlîk*.

[27] Id.*, Ibid*.

[28] Id.*, Nastratin Hogea la Isarlîk* („Şi uşuratul hoge, mereu soitariu ...").

[29] I. Barbu, *Răsăritul Crailor,* în *Pagini de proză,* p. 90.

genezei apărîndu-i ca „ecoul faptei creatoare înregistrat cu un rîs fonf al demiurgului”[30], – ceea ce înseamnă că, în miezul lumilor, un demiurg grotesc rîde „fonf”, glosînd creaţia. Demonul (demonicul Pirgu), demiurgul fonf sau soitariul ascetic care se autodevoră, reeditînd, în structura-i inelară, mitul şarpelui Uroboros[31] – iată trei imagini ale Bufonului (demonic sau divin) din centrul universului, prin care grotescul se plasează în inima lumii, în punctul ambiguu al *manifestării,* al trecerii în act, unde Demiurgul şi Demonul se întîlnesc, reeditînd (dincolo de conotaţiile etice ale demonismului în accepţia mitologiei creştine) „daïmonia” originară a demiurgului. Grotescul (categorie estetică fundamentală a veacului nostru) nu este deci semnul unei valorizări negative, semnul „deriziunii”, ci e o altă înfăţişare a sublimului.

Opera lui Ion Barbu ne plasează aşadar într-un univers non-antropocentric, în care perspectiva constitutivă e cea a Fiinţei, nu a individului, în care opoziţiile (jos-sus, instinct-intelect, grotesc-sublim) sînt integrate unificator într-un model inteligibil, cu structură în modúl.

Unde poate fi plasat erosul în acest univers străin unităţii de măsură a trăirilor psihice individuale? „Sexualitatea cosmică” din *Uvedenrode* este, pentru poet, „o formă a panteismului”[32] – şi ea plasează erosul în contextul „ticluirii şi aventurii Fiinţei”[33], a cărei biografie este *mitul.* Îi vom căuta, deci, înfăţişările arhetipale în sfera mitului şi a „misterelor”, oprindu-ne, pentru început, la Eleusis, în patria „nunţii subterane” evocată de Barbu în *Pentru marile*

[30] Autocomentariul lui Barbu la *Ritmuri...,* în interviul luat de Aderca, în *Pagini de proză,* p. 46.
[31] Despre simbolistica *inelului,* a *încolăcirii* şi a *şarpelui* în ciclul balcanic, v. studiul, fundamental, al lui Constantin Florin Pavlovici, *Isarlîk – comentarii la ciclul balcanic al poeziei lui Ion Barbu,* în *Viaţa românească,* 1968, nr. 7, p. 45-57.
[32] Autocomentariu barbian din *Pro domo,* în *Ion Barbu interpretat de...,* p. 35.
[33] I. Barbu, *Pagini de proză,* p. 91.

Eleusinii:

„Tu vei ghici durerea Zeiţei pămîntene
Şi plînsetul Fecioarei, ce cîmpuri leteene
I-e dat mult timp să ude în roua ochilor
....
Nocturne bolţi vor ninge în slăvi misterul lor,
Ţi s-o răsfrînge-n suflet tăria îngîndurată, –
Iar sfînta ta durere va trece legănată,
În ritmuri largi şi grave, de corul sferelor.
....
Mă vei urma... Cuvîntul va depăna domol
Povestea fără nume a nunţii subterane;
Uimit, îi vei cuprinde supremele arcane
Din culmi nebănuite şi limpezi, de simbol.”

Ca şi mitul pe care se întemeiază misterele din Eleusis, poezia lui Barbu aduce o dublă înfăţişare a feminităţii, legată de elementul chtonian, celebrată însă, prin durere, de „tăria-ngîndurată” a cerului nocturn, în acordurile muzicii sferelor. Această dublă înfăţişare este reprezentată prin „Zeiţa pămînteană” (Demeter) şi prin Fecioara[34], Kore, fiica ei, răpită de Hades şi obligată să devină, pentru jumătate din timpul anului, prin nuntă subterană, Persephone, stăpîna infernului, spre a fi redată apoi, pentru alte şase luni, redevenită Kore, îndureratei sale mame. Demeter este zeiţa-mamă, zeiţa fertilităţii, a rodului, a universului înfiinţat şi doliul ei ameninţă lumile cu pustiirea. Ea e echivalată, în *Panteism,* cu Cybela, înfăţişare a feminităţii fertile, a adîncurilor calde, umede şi fecunde ale pămîntului, celebrată în ritualuri orgiastice[35]. În tonul parodic din *Răsturnica,*

---

[34] Despre prezenţa Fecioarei – „Fecioara lumii” (Kore Kosmou) – în opera lui I. Barbu, v. Dorin Teodorescu, *Poetica lui Ion Barbu,* Craiova, 1978, p. 110-111 (interesanta lucrare a lui D. Teodorescu propune interpretarea operei lui Barbu printr-un model alchimic).

[35] Vom coborî spre calda, impudica Cybelă,
Pe care flori de fildeş ori umed putregai

zeiţa-mamă e echivalată, în sens thanatic, cu Gea, în al cărei pîntec-mormînt se întoarce fiica şi preoteasa ei[36]. Kore – sămînţa îngropată şi reînviată după ce a parcurs traseul infernal al germinaţiei – este (ca şi Orfeu, Osiris, Dionisos, Adonis etc.) o imagine a zeului sacrificat, o epifanie a morţii-spre-renaştere după modelul existenţei ciclice a lumii vegetale. Kore, fecioara sortită nunţii subterane (preferată lui Osiris, Dionisos etc. în figuraţia operei lui Barbu), este, ca „existenţă embrionară", „ca germene" ce parcurge „peisajele nubile", o emblemă a „increatului cosmic", moartea şi renaşterea ei reprezentînd „punctele critice ale naturii"[37], unde existenţa se retrage în stare de potenţialitate, devenind pur virtuală, iar virtualul se actualizează, manifestîndu-se. Cuplul mitic Demeter (Marea Mamă, Zeiţa pămînteană) – Kore (Fecioara îngropată) asociază astfel stabil, în opera lui Barbu, relaţia virtual-manifest şi „punctele critice ale naturii" între increat şi creaţiune cu cele două înfăţişări complementare ale feminităţii: fecunda, „impudica Cybelă" şi suav îndurerata fecioară îngropată, al cărei plîns răzbate din „peisajele nubile" prin care trece somnul seminţelor.

În translaţie profană, în spaţiul cu valenţe epifanice totuşi, centrat adesea grotesc, cele două înfăţişări mitice ale feminităţii se metamorfozează în două embleme pe care le vom numi, cu termenii lui Barbu, *Dama* şi *Sora.* Credem că interpretarea noastră şi-a stabilit suficiente premise

---

Îşi înfrăţesc de-a valma teluricul lor trai,
Şi-i vom cuprinde coapsa fecundă, de femelă.
....
Şi peste tot, în trupuri, în roci fierbinţi – orgie
De ritmuri vii, de lavă, de freamăt infinit,
Cutremurînd vertebre de silex ori granit,
Va hohoti, imensă, Vitala Histerie ...

[36] *Poezii,* ediţia R. Vulpescu, p. 72:
În zi de harţi, în ceas de toacă,
O vom porni prin smîrc, băltoacă,
Spre un pămînt de hopuri plin
Greşit şi orb, ca un vagin.

[37] I. Barbu, *Rimbaud,* în *Pagini de proză,* p. 110.

(referitoare la perspectiva mitică, transindividuală a universului barbian şi la funcţia grotescului în acest univers) pentru a ne permite să includem în comentariu şi „poezia de cabaret” a lui Barbu, spirituală şi fermecătoare, în care vom vedea o manifestare „seculară”, adesea grotescă, a scenariului mitic. Apelînd, în prima variantă, la figuraţia jocului de cărţi („Tu mire-al inimii plîngi Dama”[38]) – aşa cum T. S. Eliot apelează, în *The Waste Land,* la figuraţia Tarotului – şi mizînd, evident, pe caracterul ambiguu al termenului sugerat de această figuraţie, *Răsturnica* e un prohod, în acelaşi timp grotesc-obscen şi sublim-cosmic pentru o preoteasă a iubirii, un prohod al cărui motto din Shelley („I weep Adonis, he is dead”) o apropie pe eroină, în ciuda statutului ei cel puţin ambiguu, de situaţia mitică a Korei, fecioara întoarsă, prin moarte, în pîntecul matern al pămîntului. „Porcăria aceea de *Răsturnică,* care storcea lacrimi lui Luchi Caragiale”[39], scrisă „într-o stare de suflet impie, dar compătimitoare”[40], e, ca structură, o replică de-solemnizată la balada lui Poe, *Lenore*[41], dar şi o proiecţie cosmică a feminităţii ispititoare, prin care eroina poemei devine, în ciuda statutului ei etic şi social ambiguu (sau tocmai prin el), ca mai tîrziu Domnişoara Hus, o „natură planetară”:

---

[38] I. Barbu, *Poezii,* ed. Vulpescu, p. 67.

[39] Autocomentariul ambiguu al poetului în Gerda Barbilian, *Ion Barbu. Amintiri,* Bucureşti, Cartea rom., 1979, p. 193.

[40] Adnotarea manuscrisă a poetului, reprodusă în ed. Vulpescu, p. 74.

[41] A se compara:

„Să plîngem toţi. O, toţi în cor
Să croncănim un *Nevermore!*
Dar duhul ei, de-a pururi dus
Să ni-l gîndim în *cît mai sus*

(*Poezii,* ed. Vulpescu, p. 68 – unde citatul din *Corbul* lui Poe e evident) cu

„Prohodul ziceţi-l din carte, şi slujba de comînd
La cea mai mîndră dintre moarte, căci moartă-i prea curînd
Un cîntec pentru-a doua-i moarte, căci moartă-i prea curînd”

(*Lenore,* trad. Dan Botta, în Poe, *Scrieri alese,* Bucureşti, 1968, p. 591).

„La vecinic geam, sub păr de fum,
Subţirea-i tîmplă bate-acum.
Un smalţ astral i-aprinde faţa..”.[42]

„Pezevenghea” din *Cîntec de ruşine* (tipic travesti lexical, căci masculinul – pezevenghi –, devenit, prin uz, inofensiv, atrage atenuarea sensului de „codoaşă”) e o imagine opusă Fecioarei-Kore, de sacrificată – şi grotescă – mare preoteasă a cultului Cybelei. În această sferă a poeziei de cabaret, din care face parte, în fond, şi prohodul *Răsturnica*[43], s-ar putea înscrie o serie de ocazionale *(Tante Mean, Tante Buhr!* etc.), dintre care ultima, inspirată de localul ce perpetuează memoria unei celebre curtezane din Hamburg, moartă la doi ani după Lessing (dar mult mai celebră decît el, comentează amuzat Ion Barbu, pentru că mult mai aproape de universul elementar, al „Principiilor”), prilejuieşte poetului o transcriere în registru ludic a temei mitice a Cybelei, al cărei cîntăreţ se declară:

„Purtat-am lirei noastre, sus
Şi Pezevenghi şi Kyre Hus.
Dar sborul poate cel mai sur
E prin Hamburg, la *Tante Buhr*.
Făptura ei se-închide în zinc
Doi ani în urma lui Lessing,
Dar marea faimă-a ei de Hură
Din spate, coaste, îl concură!
– E Tante Buhr azi un Principiu
Adînc sădit în Municipiu.
Prompţi coribanţi şi coribante
Se zbat în cinstea Marei Tante.”[44]

---

[42] *Poezii,* ed. Vulpescu, p. 73.
[43] „La Răsturnica” e firma unei, se pare, celebre crîşme (v. comentariile din notele ediţiei Vulpescu, p. 70).
[44] E textul unei cărţi poştale către T. Vianu *(Poezii,* ed, Vulpescu, p. 125). În corespondenţa de tinereţe cu Vianu, Barbu se amuza să rimeze, iconoclast, „tantă / protestantă” – v. Gerda Barbilian, *Op. cit.,* p. 117.

În ediţia de autor a *Jocului secund,* singura variantă păstrată pe tema Demeter-Cybela-Marea Damă este *Domnişoara Hus,* o rescriere a *Răsturnicii* din dubla perspectivă a suferinţei (şi a nebuniei) mîntuitoare şi a *magiei* consolatoare, care dezvăluie dimensiunea cosmică a bătrînei curtezane nebune. La „ceas de seară”, bătrîna Domnişoară Hus, înduioşătoare prin suferinţă expiatorie – o altă înfăţişare a eternei Pena Corcoduşa, eroina lui Matei Caragiale – îşi dezvăluie, prin magie, „natura planetară” de feminitate tentatoare, eşuată, ca destin secular, într-o înfăţişare grotescă. *Domnişoara Hus,* cea mai desăvîrşită variantă laică, profană (supusă deci suferinţei şi degradării) a mitului Cybelei, este, în acelaşi timp, o „grotescă” şi o epifanie.

Cea de a doua emblemă a feminităţii, Sora, este avatarul Korei, Fecioara hărăzită nunţii subterane. În constituirea acestei imagini intră probabil, alături de arhetipul mitic, şi o componentă sugerată de lectura baladelor şi, mai ales, a „povestirilor groteşti şi bizare” ale lui Poe: sora, iubita, sau sora geamănă-iubită (ca lady Madeline în *Căderea Casei Usher),* destinată morţii (nunţii subterane)[45]. Fără conotaţia thanatică, în calitate de „suflet geamăn”, „Sora” e un element de figuraţie curentă în poezia erotică de tinereţe, în piesele dedicate Mariei Zalic sau Hortensiei Papadat- Bengescu, şi devine motiv de comentariu, deopotrivă ironic şi înfiorat, în corespondenţa cu Tudor Vianu, căruia îi relatează extraordinara sa aventură cu o călugăriţă, sora Else[46]. Motivul îşi dezvăluie însă dimensiunea mitică şi valorile iniţiatice abia în „parafraza” poescă *Veghea lui Roderick Usher. Sora* este, aici, *„Una”* (cedînd sugestiei dintr-o altă povestire a lui Poe, *Colocviu între Monos şi Una,* dialog dincolo de moarte al sufletelor

---

[45] Despre „moartele iniţiatoare şi ispititoare la nuntă subterană” preluate de Barbu din Poe, v. Roxana Sorescu, *Uvedenrode,* în *Interpretări,* Bucureşti, Cartea rom., 1979, p. 28.

[46] Corespondenţa în Gerda Barbilian, *Op. cit.,* p. 132-134 („Alerg înaintea sorei Else. E întîia dată cînd într-o femeie surprind identitatea mea, recunosc Surora” – p. 133). Numele Elsei apare şi într-o altă combinaţie, întru totul profană: e „dama Else” din grotesca (un posibil auto-portret) *Un personaj eteroman:* „Pe-acest hieratic Paracelse / Să-l logodim c-o damă (Else)” – v. *Poezii,* ed. Vulpescu, p. 66.

gemene cu valoare de pereche arhetipală), dar Una e avatarul îngropatei surori gemene, avatarul Madelinei din *Căderea Casei Usher*. „Condiţie, desigur, gîndului poetic”, „Sora răpusă” ale cărei şoapte „explică eteratele goluri” şi care face parte din „natura invaginată (întoarsă în sine, înspre interior – n.n.), negativă, şi de aceea etern refuzată a Tiparelor”[47], sora geamănă, dublul – feminin – al eroului, adică faţa lui nocturnă, întoarsă spre adîncurile somnolente, spre tiparele pur potenţiale, e asociată şi aici, ca şi în mitul Korei, cu increatul. Între Monos şi Una, între iniţiat şi taină, „nupţiala cunoaştere” întinde „căi ale ştiinţei comunicate [...], antene ale Dragostei [...] agrigentina Dragoste”[48]. „Agrigentina Dragoste” între Monos şi Una (dragostea din Agrigento, cetatea patrie a lui Empedocle) este erosul cosmogonic empedocleean, sîmbure al naşterii şi al pieirii, al reîntoarcerii în sine, prin unire, prin anulare a diferenţei şi divizării din care se naşte lumea, al primordialului Unu.

Erosul cosmogonic are adesea, în poezia barbiană, înfăţişări non-antropomorfe, traversînd „ticluirea şi aventura Fiinţei” în avatarurile ei geologice *(Lava,* preformalul hipnotizat de beţia celestă), sau sub chipul elementelor primordiale (somnorosul noian acvatic din *Banchizele,* ,,caldul pămînt” din *Umanizare,* „patul de rîu” şi „huma unsă” din *Riga Crypto şi lapona Enigel* sau plasma cosmică incandescentă din *Cînd va veni declinul*). Poezia va celebra acum „punctele critice ale unei naturi completate prin adăugarea unor existenţe ideale”[49], adică „spasmul iniţial al lumii”[50], al increatului desfăcîndu-se din somn pentru o devenire spre moarte[51], al naşterii ca trecere prin forme a preformalului. E aventura mitică a Korei, contemplată însă din perspectivă cosmologică, „liberă de figura umană”, dar nu mai puţin supusă principiului nunţii subterane.

Emblema dezantropomorfizată a cosmosului ni se pare a fi, pentru universul lui Barbu, *melcul:* interior umed,

---

[47] I. Barbu, *Veghea...,* în *Pagini de proză,* p. 145.
[48] Id.*, ibid*.
[49] Id.*, Rimbaud,* în *ibid.,* p. 110.
[50] Id.*, ibid.,* p. 112.
[51] Este situaţia din *După melci*.

somnoros, fragil, retractil, inform (toate, atribute ale nedefinitei substanţe preformale), – mărginit totuşi, în afară, prin „oblonul de var" al cochiliei spiralate[52] ca-n *După melci* („Să tragi alt oblon de var / între trup şi ce-i afar'..."). Acest model cosmologic de tip organic – amintind vag structura spiralată a galaxiilor – e rezultatul combinării unei reprezentări insolite a universului einsteinian ca un univers-moluscă (Einstein a creat „lumea moluscă, o lume făcută din relaţii generale de continuitate, dar cu o înfăţişare modificată mereu de timp"[53]) cu modelul universului limitat, închis, al antichităţii (mărginit de coaja de var din *Oul dogmatic* sau de „varul în spirală" al Căii Lactee din *Paznicii* şi din *Uvedenrode),* modificată însă în sensul modern al universului în expansiune (sfera e înlocuită prin cochilia spiralată, or, *spirala* e o figură ce păstrează raporturile constante, permiţînd însă o infinită creştere în dimensiune). Simbolistica sexuală, acvatică (– lunară, – feminină) a melcului, cunoscută, se completează, în viziunea lui Barbu, cu semnificaţii cosmologice; rezultatul este un model cosmologic de tip organic, în care conotaţiile sexuale comportate de emblema *melc* nu sînt anulate, ci integrate ca moment constitutiv din „ticluirea şi aventura Fiinţei". Imaginea „punctului critic al naturii" (imaginea punctului de trecere a potenţialităţii în act) e, credem, rîpa Uvedenrode[54], rîpa[55] gasteropozilor-rapsozi, spaţiu de magică rostire a unui descîntec de naştere,

---

[52] „Contradicţia scoicii" (contrastul interior-exterior) şi legendele resurecţiei care fac din ea un „Phenix acvatic" îl îndeamnă pe G. Bachelard să considere scoica drept posibil obiect pentru o „psihanaliză cosmică" (La *Poétique de l'Espace,* ed. 2, Paris, 1958, p. 109-117).
[53] I. Barbu, G. *Ţiţeica,* în *Pagini de proză*, p. 165.
[54] Toponimic explicat de Roxana Sorescu *(Interpretări,* p. 29) ca o anagramă a numelui Văii din *Veghea...:* „U(nde) ve(ghea) Rode(rick)".
[55] „Valea" e un termen-cheie în opera lui Barbu; ea apare asociată unei „cute" a cosmosului, unui „spaţiu invaginat"; abruptă (pisc şi abis), *rîpa* accentuează simbolistica de spaţialitate formativă, tranzitorie, a Văii.

„La Soarele sfînt,
Egal – acest cînt:
....
Apari:
O cal de val,”

spaţiu ambiguu (de tip modúl) aflat, deopotrivă, *peste* şi *sub* timp**:**

„Uvedenrode
Peste mode şi timp
Olimp!
....
Sub timp,
Sub mode
În Uvedenrode”.

Uvedenrode nu ni se pare o fabulă a *căderii* din starea extatică, muzicală şi atemporală, cedînd „încorporatei pofte”, pînă la pierderea paradisului şi cufundarea „sub timp, sub mode”[56], ci un poem al rostirii magice, cu valoare cosmologică, săvîrşită în punctul critic al naturii. Populată de gasteropozii-rapsozi, la „Ceas în cristalin / Lîngă fecioara Geraldine”, rîpa Uvedenrode („Peste mode şi timp / Olimp!”), e, iniţial, o imagine a universului virtual (avînd ca emblemă cosmologică *melcul*). Cele două momente ale poemei (marcînd existenţa „peste timp” şi, apoi, cufundarea „sub timp” a rîpei Uvedenrode) sînt delimitate prin distihul

„La soarele sfînt,
Egal — acest cînt:”

– care transformă cea de a doua secvenţă a poemei în rostirea-înfăptuire a unui descîntec („cîntul”, echivalat

[56] Ca în interpretarea pe model de „fabulă” a lui Jerome Emmanuel Winkler, în *Gazeta literară,* XV (1968), nr. 11.

Cuvîntului biblic). Universul spiral („Ordonată spiră") e rod al „Sunetului" („Sunet / Fruct de liră") în „Leagănul mitologic" al rîpei ce se plasează într-un „capăt paralogic" – credem – al rostirii (citim „paralogic" ca pe un derivat de la „paralogie", semnificînd metamorfoza unui cuvînt prin analogie formală cu un alt cuvînt). Dacă acceptăm acest sens pentru *paralogic,* „cîntul" ne va apărea ca o rostire metamorfotică de tip magic. Fraza cheie (o invocaţie, marcată prin imperativul „Apari") prin care universul se rosteşte – şi se naşte – e construită din trei rădăcini elementare: *cal* (animal mitic, solar şi acvatic, dar şi simbol oniric), *val* (sugestie a somnorosului noian originar) şi *var* (cochilie a lumii), cuvinte derivate unul din altul prin paralogie; prin jocul lor metamorfotic,

> *„Apari*:
> Cal de var
> Peste cavală
> Cu varul deasupra-în spirală!,"

se construieşte figura naşterii sub spirala Căii Lactee.[57]

Născut, universul-moluscă îşi trăieşte declinul, coborîrea –,

> „Pînă-o torci în zale Gasteropodale;
> Pînă cînd, în lente
> Antene atente
> O cobori:
>
> Pendular de-încet
> Inutil pachet –,"

cufundarea spre celălalt capăt al somnului,

---

[57] „Varul deasupra-n spirală" nu e decît „Calea Laptelui", identifică N. Manolescu, în *Lecturi infidele,* Bucureşti, 1966.

„Sub timp,
Sub mode
În Uvedenrode.”

Uvedenrode, rîpa gasteropodală, menţine, prin rostire (cînt) şi prin coborîre, jocul naşterii şi al somnului sub marea cochilie (Spirala de var) a lumii. Rîpa e locul trecerii prin „mode şi timp” a Fecioarei. Sub înfăţişarea ei germanică, fecioara Geraldine din Olimpul gasteropodal e tot Kore, înmormîntată spre a renaşte, iar lumea-moluscă intră în istorie prin ciclul morţilor ei.

LITERATURA ŞI MODELELE COSMOLOGICE

PE MARGINEA „CATEGORIILOR ABISALE”

Atunci cînd coboară pe „celălalt tărîm” – în inconştient – ca să explice geneza subterană a „stilului”, adică geneza mărcii constitutive a oricărei creaţii culturale, Lucian Blaga nu pare a-şi plasa construcţia de morfologia culturii sub semnul mitului lui Orfeu, îndoliatul închinător al lui Apolo forţat să coboare în adîncurile infernale, aşa de greu de supus puterii cosmotice a cîntecului, în adîncurile în care privirea nu are voie să se întoarcă spre sine sau spre trecut, ci poate rămîne mîntuitoare doar dacă se fixează în afara sa, în înalt, credincioasă luminii solare ce dăruieşte lumilor formă şi sens. Dimpotrivă, ca şi romanticii pe care şi-i revendică drept înaintaşi, opunîndu-i psihanaliştilor de obedienţă freudiană, Blaga coboară spre „celălalt tărîm” (termenul utilizat pentru *inconştient* în *Trilogia culturii)* nu ca spre un rezervor infernal de surprize pentru viaţa noastră psihică, apt să dea materie comentariului psihanalitic, ci ca spre noaptea clară şi creatoare a vieţii sufleteşti. Inconştientul blagian nu e un depozit al tuturor uitărilor noastre, nici un rezervor în care viermuiesc, informe şi ameninţătoare, impulsurile încă necenzurate ale vieţii inferioare a instinctelor; inconştientul blagian e un tărîm cosmotic, este (în mai mare măsură decît conştiinţa, secătuită, crede poetul, de organizarea ei silogistică) un tărîm prin excelenţă creator; el ia, cu „categoriile sale abisale”,

locul demonicului, pe care scriitorul român îl urmărise, încă din 1926 *(Daimonion),* în gîndirea, lui Goethe. Ca şi în cercetările actuale de estetică fenomenologică ale lui M. Dufrenne (tributare romanticilor, lui Bachelard şi lui Merleau-Ponty), inconştientul apare în viziunea lui Blaga ca un tărîm structurant şi structurat, care dublează categoriile kantiene ale conştiinţei cu categoriile sale abisale: categoriile orizontice (spaţiu şi timp), categoriile formative (modul individual, tipizant şi stihial), accentul axiologic şi, în sfîrşit, categoriile orientării (anabasic, catabasic). Fundamental rămîne, în concepţia lui Blaga, termenul de „dublet" categorial, care se bazează pe non-coincidenţa sinonimică spirit-conştiinţă, spiritul fiind, ca şi pentru gînditorii romantici, „o zonă mai largă decît conştiinţa"[1]. Zona spiritului care depăşeşte conştiinţa organizată în categorii kantiene este „celălalt tărîm", opus conştiinţei prin misterioasa-i forţă (demonic-) creatoare, dar simetric conştiinţei prin organizarea sa categorială şi cosmogenetică. Cu un gest similar romanticilor, L. Blaga deplasează misterul „creaţiei culturale" în sfera ocultă a inconştientului; dar această deplasare se produce doar după ce „demonia" adîncurilor se restrînge la valoarea unui principiu creator originar, ascuns, care devine recognoscibil şi productiv printr-o serie de factori inteligibili, paraleli celor care structurează domeniul solar al conştiinţei.

Multiplicitatea categoriilor abisale asigură, în concepţia lui L. Blaga, mobilitatea „matricelor stilistice" şi infinita proliferare a stilurilor, care nu poate fi explicată prin tradiţionalele perechi de termeni antinomici (apolinic vs. dionisiac, spaţiu infinit vs. spaţiu boltă etc.). Categoriile abisale produc toate creaţiile culturale, indiferent dacă ele sînt de natură artistică, filosofică sau ştiinţifică. De aceea, *Weltanschauung*-ul nu e un element determinant al stilului unei epoci sau personalităţi, ci e un simplu produs al categoriilor abisale, care determină toate manifestările

---

[1] L. Blaga, *Trilogia culturii*, Bucureşti, 1944, p. 86.

culturale sincrone. Ca şi *Weltanschauung*-ul, nici „un anume sentiment al lumii” nu poate avea, după L. Blaga, valoare determinantă în creaţia culturală[2]. Soluţia multiplicării categoriilor abisale este, evident, ingenioasă şi salutară pentru un studiu de morfologia culturii. Şi totuşi, ni se pare riscantă eliminarea din discuţie a tipului de *sentiment* ce leagă fiinţa (individuală – a creatorului – sau suprapersonală – a unei epoci –) de lumea în care se acceptă existînd. Tocmai natura acestui sentiment existenţial pare unul dintre factorii definitorii pentru creaţia culturală a unei epoci, fără a impune o perfectă convergenţă a creaţiei artistice cu cea ştiinţifică. Alegem, pentru exemplificare, un termen care a redevenit actual după revoluţionarea einsteiniană a fizicii: acela de *model cosmologic*. Modelul cosmologic este, prin excelenţă, „creaţie culturală”, îndepărtat de orice posibilă experienţă empirică; el rămîne un model teoretic, cu valoare pur ipotetică, a universului. Ipotezele cosmologice originare sînt furnizate de gîndirea mitică. Filosofia şi gîndirea ştiinţifică a antichităţii, de la Pitagora la Ptolemeu, argumentează şi fundamentează teoretic acest model cosmologic arhetipal, organizat – în dialogul platonician *Timeu,* ca şi în vechile mituri – în jurul unei Coloane de lumină (corespondentul platonician al miticei *Axis mundi)* şi al unui „centru” care e, în sistemele geocentrice oficiale din antichitate pînă în secolele XVI-XVII, Pămîntul. Şi totuşi, din pura nevoie de coerenţă a spiritului obligat să explice neregularităţile mişcării aştrilor, Aristarc din Samos a ajuns, cu 18 veacuri înaintea lui Copernic, la soluţia unui model cosmologic heliocentric. Satisfăcătoare pentru spirit, soluţia lui nu era însă satisfăcătoare pentru sentimentul existenţial antropocentric al europeanului prerenascentist şi, ca atare, ea nu putea fi selectată, pînă în secolele XVI-XVII, ca o soluţie ştiinţifică valabilă. Tipul de sentiment care leagă fiinţa umană de lumea sa este, de aceea, un criteriu hotărîtor în alcătuirea unui stil cultural, care poate fi divergent faţă de

[2] L. Blaga, *Trilogia culturii,* p. 456.

stadiul evoluţiei ştiinţelor unei epoci. Rămînînd în sfera aceluiaşi exemplu al modelelor cosmologice, rolul definitoriu pe care sentimentul existenţial îl are (prin intermediul acestor modele) în constituirea unui stil cultural poate fi evidenţiat printr-o sumară comparaţie între „stilul" baroc şi romantic. Asemănarea celor două stiluri a fost adesea subliniată, conducînd spre ideea înrudirii lor tipologice. Ambele curente aparţin unei epoci marcate, în gîndirea ştiinţifică, de supremaţia unui model cosmologic opus celui antic şi renascentist – modelul universului ca „mecanism", dezvoltat pe baza fizicii clasice, newtoniene. Şi, de fapt, barocul îşi asumă total acest model al lumilor (cu elaborarea căruia este contemporan), model ce coincide cu sentimentul unei perpetue instabilităţi; aşa cum materia cosmică şi-a pierdut calitatea aristotelică de esenţă incoruptibilă şi s-a dezvăluit, prin studiul astronomic al *novae*-lor, supusă eroziunii şi transformărilor istorice, tot astfel lumea barocă este, se ştie, scena unei neîntrerupte metamorfoze, care nu mai ascunde nici o stabilă Idee platoniciană; aşa cum modelul universului şi-a pierdut vechea formă sferică (şi, ca atare, privilegiul „centrului"), lumile baroce sînt lipsite de un punct de vedere privilegiat şi rămîn teritoriul infinitului joc al iluziei. În ciuda înrudirilor, numeroase, cu structura barocului, romantismul – deşi contemporan cu acelaşi tip de gîndire ştiinţifică, dominat de fizica newtoniană – revine, inconştient, în creaţia artistică şi filosofică, la modelul cosmologic sferic – pitagoreic sau platonician – al antichităţii, vizibil într-o serie de motive tematice romantice (erosul ca „daimon" mediator al nivelurilor existenţei cosmice; nostalgia paradisului pierdut; angelitatea; simbolistica onirică etc.)[3].

Reactualizarea modelului cosmologic platonician în romantism e asincronă cu creaţia ştiinţifică a epocii şi este,

---

[3]Am urmărit relaţia modelului cosmologic platonician cu tematica şi imagistica romantică în *Eminescu. Modele cosmologice şi viziunea poetică,* Bucureşti, Minerva, 1978.

de fapt, o încercare de a recupera gîndirea mitică, opunînd-o şi substituind-o gîndirii ştiinţifice. Procesul e determinat de sentimentul existenţial – din nou antropocentric – al romantismului şi, de aceea, „sentimentul faţă de lume” (înţeles ca tip de relaţie ontologică) ni se pare a fi nu un factor derivat, ci unul definitoriu în construcţia stilului cultural al unei epoci.

TEHNICA ROMANESCĂ ÎNTRE MECANICA NEWTONIANĂ ŞI RELATIVITATEA GENERALIZATĂ

„Dacă voiam să dăm socoteală de epoca noastră (afirmă Sartre în 1947), ar fi trebuit să facem ca tehnica romanescă să treacă de la mecanica newtoniană la relativitatea generalizată”[1]. Afirmaţia din studiul *Situation de l'écrivain en 1947* reprezintă nucleul unei demonstraţii privind necesitatea şi modalităţile de modernizare a tehnicii romanului, demonstraţie prelungită în studiul *Pour qui écrit-on?*.

Demonstraţia lui Sartre pleacă de la premisa că, în literatură, *tehnica* reprezintă expresia involuntară şi totală a poziţiei scriitorului, a „metafizicii” sale; în timp ce ideile, oricît de revoluţionare, „nu sînt adesea decît băşici care iau naştere la suprafaţa spiritului”, tehnica – necenzurată de conştiinţă – „trădează” adîncurle spiritului şi „exprimă o alegere mai profundă şi mai adevărată, o metafizică obscură, o relaţie autentică [a scriitorului] cu societatea contemporană”[2]. Or, în literatura realistă din veacul trecut şi din prima jumătate a veacului nostru, „oricît ar fi de cinic, oricît ar fi de amar subiectul ales, tehnica romanescă a secolului al XIX-lea oferă publicului francez o imagine liniştitoare a burgheziei”[3]. Este vorba de o tehnică moştenită, apărută la sfîrşitul evului mediu, adică atunci cînd autorul nu se mai simte organul anonim de expresie al unei mentalităţi colective, ci *se vede* pe sine, descoperind „solitudinea sa aproape vinovată şi gratuitatea nejustificabilă, subiectivitatea

---

[1] J.-P. Sartre, *Situation de l'écrivain en 1947,* în *Qu'est-ce que la littérature*?, Paris Gallimard, 1969, p. 271.

[2] Id. *Pour qui écrit-on?,* în *Qu'est-ce que la littérature,* p. 169.

[3] Sartre, *Pour qui écrit-on?,* în *Op. cit.,* p. 169.

creaţiei literare"[4]. Artificiile tehnice de motivare realistă a naraţiunii iau astfel naştere din nevoia de a *motiva actul literar,* resimţit ca gratuit, subiectiv şi nejustificabil. Această tehnică moştenită este adusă la perfecţiune de proza realistă a veacului al XIX-lea, care şi-o asumă astfel integral, chiar dacă nu ea a inventat-o. Este o „tehnică idealistă care corespundea perfect idealismului burghez", tehnică ilustrată exemplar, consideră Sartre, de structura nuvelelor lui Maupassant: naraţiunea debutează aici cu prezentarea auditoriului – „în general, o societate strălucitoare şi mondenă, care s-a reunit într-un salon, la sfîrşitul unui dineu", figurînd „ordinea în ceea ce are ea mai rafinat: calmul nopţii, liniştea pasiunilor – totul concură în a simboliza burghezia stabilizată de la sfîrşitul secolului, care îşi închipuie că nimic nu se va mai întîmpla şi care crede în eternitatea organizării capitaliste". În faţa acestui auditoriu – emblemă a ordinii imuabile – apare naratorul, „un profesionist al experienţei, medic, militar, artist sau Don Juan"[5], dar un personaj acum trecut de vîrsta experienţelor, pe care le recapitulează, detaşat, cu seninătatea maturităţii sau a senectuţii. Evenimentul narat aparţine trecutului, e depăşit, clasat, anulat prin chiar actul narării, care înseamnă integrarea lui în ordinea atotstăpînitoare. „Astfel aventura e o scurtă dezordine care s-a anulat. Ea e povestită din punctul de vedere al experienţei şi al înţelepciunii, ea e ascultată din punctul de vedere al ordinii. Ordinea triumfă, ordinea este pretutindeni, ea contemplă o foarte veche dezordine abolită"[6]. „Vîrsta adoptivă" a naratorului (pentru a folosi un termen blagian, străin lui Sartre, dar nu şi sensului demonstraţiei sale) este cea a experienţelor depăşite, ordonate şi însumate în *înţelepciune:* naratorul intern sau naratorul absent din acţiune, dar dezvăluit prin tonul şi perspectiva comentariului este un personaj matur şi înţelept,

[4] Id., *ibid.*, p. 170.
[5] Id., *ibid.*, p. 172-173.
[6] Id., *ibid.*, p. 174.

indiferent de vîrsta reală a autorului a cărui mască în operă o reprezintă.

În esenţă, perspectiva analizată de Sartre este aceea – tipică în proza realismului clasic – a naratorului omniscient, factor mediator între cititor şi evenimentul narat, factor care structurează şi ordonează *evenimentul* ca *povestire*. Perspectiva narativă este una exterioară evenimentului (chiar dacă naratorul e şi eroul povestirii), pentru că exterioritatea nu e garantată de noncoincidenţa narator-erou, ci de plasarea evenimentului narat la trecut. Este vorba aşadar de o *exterioritate temporală* a momentului – sau a ceremonialului – narării în raport cu timpul – depăşit – al evenimentului narat. Eventuala coincidenţă narator-erou e, în acest caz, pur nominală, menită doar să facă istorisirea credibilă, pentru că, datorită decalajului între timpul acţiunii şi timpul narării, perspectiva încetează să fie dată din interior, de privirea limitată a eroului şi – ulterioară fiind – devine o perspectivă externă, detaşată, ordonatoare şi, în ultimă instanţă, *impersonală* a celui care nu se mai află *în* miezul existenţei, ci o contemplă, eliberat, *din afară.*

Statutul contemplativ al naratorului omniscient, chemat să dezvăluie (tipic şi liniştitor) legea în dosul accidentului individual, ordinea ce depăşeşte şi anulează dezordinea tranzitorie a aventurii, – toate acestea sînt, pentru Sartre, mărturiile unei *„tehnici idealiste”,* care nu mai corespunde structurii societăţii contemporane şi nu mai răspunde sentimentului existenţial de insecuritate generat de criza ordinii societăţii burgheze. Scriitorul francez care trăieşte evenimentele cruciale ale celui de al doilea război mondial şi ale Rezistenţei se simte dominat de eveniment, se ştie trăind evenimentul *din interior* şi nu se mai poate imagina ca o conştiinţă impersonală dominînd, din perspectiva omniscientă a legii sau din perspectiva imuabilă a ordinii, istoria. Într-un cuvînt, scriitorul, care nu se mai poate imagina ca un narator extern şi omniscient, se ştie *situat,* trăindu-şi timpul său istoric din interior: „În lumea stabilă a romanului francez de dinainte de război, autorul, plasat într-un

punct fix *gamma* care figura repaosul absolut, dispunea de repere fixe pentru a determina mişcarea personajelor sale. Dar noi, îmbarcaţi pe un sistem în plină evoluţie, noi nu putem cunoaşte decît mişcări relative”[7]. Succesul romanului american – al lui Faulkner, în primul rînd – şi succesul operei lui Kafka se explică tocmai prin abandonarea tehnicii vetuste şi descoperirea unor structuri narative care nu mai sînt determinate de prezenţa naratorului omniscient, ci realizează epic perspectiva unui narator *situat* (pentru care pleda la noi, cu alte argumente, în numele verosimilului, şi Camil Petrescu în *Patul lui Procust*).

Studiile lui Sartre, care leagă tehnica narativă a realismului clasic de conştiinţa ordinii burgheze, sînt, evident, studii de sociologia literaturii. Ele teoretizează experienţa romanescă fundamentală din marele său roman *Greaţa* care încercase o identificare reală (nu nominală) între erou şi narator, prin reactivarea formulei narative a jurnalului. Jurnalul eroului, al lui Antoine Roquentin, e menit să consemneze, să fixeze şi să facă inteligibilă (din punct de vedere romanesc, verosimilă) o fundamentală, o catastrofală schimbare. Criza lui Antoine Roquentin nu se reduce la „scurta dezordine anulată” a aventurii, ci reprezintă trăirea unei revelaţii fundamentale vizînd condiţia umană. În această revelaţie trăită ca un coşmar, timpul narării va fi prezentul şi nu trecutul, anulîndu-se distanţa între trăirea şi nararea evenimentului (distanţă care permitea reculul, privirea din exterior a naratorului omniscient); în *Greaţa,* „profesioniştii experienţei” (în genul doctorului Rogé) decad în situaţia de personaje contemplate cu ironie de naratorul-erou, de naratorul *situat,* care dezvăluie mecanismul falsei lor poziţii exterioare ca pe o mască a morţii. În locul realismului burghez, în locul romanului „situaţiilor medii”, dramatismul istoriei contemporane impune – crede Sartre – un roman al „marilor circumstanţe”, „care să întrunească şi să reconcilieze absolutul metafizic şi relativitatea faptului

---

[7] Sartre*, Situation de l'écrivain....,* în *Op. cit.,* p. 270

istoric”, printr-un „efort viu de a îmbrăţişa *din interior* condiţia umană în totalitatea ei”.

Observaţiile lui Sartre – ca şi perspectivele teoretice ale lui Thomas Mann – se nasc din conştiinţa crizei umanismului burghez, ca o încercare de a depăşi această criză. Realismul burghez este asociat conceptului de *tipic* – şi tipicul apare, în această interpretare, ca o perspectivă detaşată, ordonatoare şi exterioară asupra *mediei* umane. Th. Mann va încerca o depăşire a tipicului prin arhetipal; Sartre va căuta posibilităţile tehnice ale unui roman „metafizic”, care ,,să îmbrăţişeze din interior condiţia umană în totalitatea sa”. Ceea ce ne interesează însă în clipa de faţă nu este dimensiunea sociologică a studiilor sartriene, ci afirmaţia (pe care am reprodus-o deja) privind necesitatea de a trece, în tehnica romanului, de la mecanica newtoniană la relativitatea generalizată; adică de la situaţia observatorului abstract, exterior sistemului, din fizica newtoniană, care acceptă un timp şi un spaţiu absolut şi construieşte modelul universului pe baza geometriei euclidiene, la observatorul *situat* din fizica einsteiniană care concepe Timpul şi Spaţiul ca funcţii de masă şi mişcare, şi care ştie că perspectiva neangajată, exterioară oricărui sistem, este o abstracţiune inaccesibilă.

Definind două tehnici romaneşti în termenii fizicii newtoniene sau einsteiniene, Sartre nu apelează la o simplă metaforă explicativă din domeniul ştiinţelor, ci pune de acord tehnica romanului – prin problema, centrală, a perspectivei – cu tonalitatea generală a sentimentului existenţial al unei epoci, sentiment definit nu doar în termeni sociologici, ci şi prin raportare la modelul cosmologic dominant al epocii respective.

Modelul cosmologic, în care am văzut, cu un alt prilej, o „categorie abisală” (menită, credem, să completeze tabloul blagian al categoriilor cosmotice ale subconştientului creator) se dezvăluie, în meditaţia lui Sartre asupra tehnicii romaneşti, ca un factor modelator de primă importanţă în construirea perspectivei narative şi în cristalizarea relaţiei narator-eveniment narat.

PTOLEMEU, SAU ELOGIUL ERORII

Între sentimentul difuz al existenţei ameninţate (plasată într-o zonă incertă, de trecere, „pe o terasă de pierdere”, undeva la hotarele mării şi ale cerului) din poezia preambul *Atmosfera* şi credo-ul final din *Cîmp* („Eu cred că pămîntul e plat / asemeni unei scînduri groase”), ciclul *Laus Ptolemaei* se construieşte în poezia lui Nichita Stănescu ca un joc prin care se caută şi se instituie imaginea unui univers fals ptolemeic, motivat nu din perspectiva raţiunii (căreia îi apare ca absurd), ci din perspectiva existenţei umane, pe care o justifică. Acest model cosmologic structural antropocentric se constituie ca o viziune compensativă, generată – prin opoziţie – de spaţiul poetic nucleu din *Atmosfera*. Ca şi T. S. Eliot în *Ţara pustie* sau în *Patru cvartete,* Nichita Stănescu resimte spaţiul într-o neliniştitoare bivalenţă: orice loc, oricît de accesibil şi familiar, poate deveni punctul epifanic al vidului cosmic, orice loc – fie şi o terasă de cazinou pe malul mării – poate să-şi dezvăluie, halucinant, sensul de capăt al lumii (apărat precar, pe „linia mării”, de „Un tun trăgînd / împotriva nu ştiu cărei năvăliri barbare”), valoarea etern tranzitorie, de hotar ameninţat de ininteligibile invazii cosmice:

„Las veniri de nave cereşti, de corăbii
Strigînd la vederea noastră: UK! UK!
sau, Vef! Vef!,
ceea ce n-are nici un înţeles pentru noi
care gîndim cu gînduri şi vorbim cu vorbe.”

Din orice punct al nopţii, pîndeşte, abia amînat prin vedere de „oarecari constelaţii”, pericolul ca şi cerul să-şi dezvăluie natura animală, vulnerabilă şi agresivă totodată:

„Dacă nu s-ar fi văzut oarecari constelaţii
noaptea, cerul ar fi fost un omoplat
roşu.”

„Dulcea lumină roşcată” a lunii nu e o pacifică solie astrală, ci un fel de neliniştitor sînge al universului, o expresie a voracităţii cosmice:

„şi-mi cade o dulce lumină roşcată pe mîini
şi mîinile mi le las să-mi fie muşcate
de înfometaţii cîini
punîndu-mi fiecare pe deget un inel
de arsură,
smulgîndu-mi de durere un cîntec.”

În acest punct al fiinţei, atît de slab apărată prin singurătatea tunului de la marginile lumii („Şi tunul se aude singur trăgînd în noapte”), atît de ameninţată de invaziile din înalt sau din adîncuri şi de propria-i risipire („Bucură-te, suflete neliniştit, de vizite / de pierderea la jocuri de noroc”) rămîne, ca o promisiune a ordinii ce poate fi instituită, Cartea încă neîmplinită („cartea mea care nu apăruse încă”) şi reeditarea, ca avatar liric, a destinului de gînditor mitic al lui Ptolemeu („şi consolarea mea de a fi coautor / al marelui Ptolemeu”). Că Ptolemeu, astronomul „învins” de toată „istoria”, are în poezia lui Nichita Stănescu valoarea unei măşti lirice este un fapt de ordinul evidenţei. Din cele două elemente constitutive pentru imaginea Lumii din *Laus Ptolemaei,* doar primul – geocentrismul – aparţine cu adevărat gîndirii lui Ptolemeu, alcătuind, prin această eroare chiar, sîmburele ei mitic şi vital. Cea de a doua eroare structurantă, cea de a doua absurditate – din perspectiva raţiunii – şi credinţă din perspectiva sentimentului vital (pămîntul nu e rotund, ci plat şi infinit) nu mai aparţine modelului cosmologic sferic al lui Ptolemeu (căruia îi e atribuită), ci spaimei de sferă ca

spaţialitate închisă, limitată, şi nevoii de *libertate* a spiritului modern, care se exprimă printr-un joc de măşti arhaice, naive ca-n percepţiile stîngace, originare, ale copilăriei:

„Eu cred că pămîntul e plat
Asemeni unei scînduri groase,
că rădăcinile arborilor îl străbat
atîrnînd de ele-n gol, cranii şi oase
că soarele nu răsare mereu în acelaşi loc
şi nici nu răsare acelaşi soare,
ci tot altul după noroc
mai mic sau mai mare.”
(*Cîmp*)

„Cîmpia plată” din miezul lumilor, „din mijlocul existenţei”, adică de acolo de unde „Raţiunea a mutat pămîntul [...] / şi l-a făcut să se rotească / în jurul soarelui”, răpindu-i „justificarea” *(Despre firile contemplative...),* – iată modelul cosmologic pe care îl propune nu raţiunea, ci „bunul simţ”, prin jocul liber al poeziei, menit să dezvăluie nu adevărul ştiinţei, ci pe cel al sentimentului existenţei. În mişcarea dialectică foarte caracteristică universului lui Nichita Stănescu, aflat (încă din *11 elegii)* în dramatică pendulare între *contemplare* şi *criză de timp,* între *„în afară”* şi *„înlăuntru”,* se înscrie, ca dualitate de termeni antinomici, complementari, şi cuplul din *Laus Ptolemaei, raţiune – bun simţ.* Legat de „criza de timp”, adică de presiunea condiţiei noastre care e temporalitate, „bunul simţ” ca formă de asumare a lumii prin cunoaştere e o manifestare imediată a existenţei, *dinlăuntrul* ei („existenţa noastră este pricina / bunului simţ” – *Despre înfăţişarea lui Ptolemeu*), în timp ce raţiunea e rodul contemplaţiei (a existenţei percepută mediat, *din afara* ei), e o cunoaştere secundă care îşi distruge propriile-i rădăcini şi trezeşte inevitabil, prin negaţie, nostalgia realităţii pierdute. Sau, în formula cu voite stîngăcii arhaice şi tonalităţi ludice din *Despre înfăţişarea lui Ptolemeu,*

„raţiunea este intermediară
între bunul simţ tînăr
şi bunul simţ bătrîn,”

între Ptolemeu,

martorul bunului simţ
şi martorul a tot ceea ce se vede,”

şi „coautorul” său tîrziu, care se defineşte pe sine ca o reeditare a arhetipului gîndirii prin eroare necesară:

„Eu sînt următorul bun simţ.
Atît despre Ptolemeu.
Atît despre mine.”

Poezie-cheie a ciclului, *Pledoarie* reia opoziţia între eroarea fertilă (pentru că motivată existenţial) şi adevărul întotdeauna tranzitoriu, adică între Ptolemeu, „mincinosul”, „singurul care a spus neadevărul”, Ptolemeu cel

„Învins de toată istoria,
învins de oricine,
lipsit de un unic duşman,
prezent
la carul de triumf
al oricui
....
Învins de profesie
şi prin mit,”

şi acea „toată istorie” învingătoare, adică „toţi”, cei care

„...se încercau, şi se îmbulzeau
care dintre ei să-l învingă
mai desăvîrşit, mai definitiv,

chiar şi plătind, neferindu-se chiar
să fie arşi pe ruguri
pentru aceasta.”

Structurată pe opoziţia pronominală. *Toţi – El* şi pe opoziţia timpurilor verbale (imperfectul – toţi *tăceau... dădeau* în el... se *încercau... se îmbulzeau... deveneau* – vs. prezentul – el e singurul... *e* tot timpul... *e* necesar), *Pledoarie* realizează, mizînd pe situaţia ambiguă a verbului A FI, o opoziţie, în ultimă instanţă, de statut existenţial. Toţi învingătorii, întru adevăr, ai lui Ptolemeu, cîştigă, prin acest adevăr,

„dreptul de-a fi obosiţi
de cuvinte,
sau, pur şi simplu,
să moară”

şi plătesc acest adevăr

„... neferindu-se chiar
să fie arşi pe ruguri
pentru aceasta.
Sau, pur şi simplu,
să moară oricum.”

Faţă în faţă cu ei, Ptolemeu

„... e singurul care a spus neadevărul
şi e tot timpul
tot timpul lung în care
cei care au spus adevărul
au avut vreme să şi moară.”

„E tot timpul” înseamnează, pe de o parte, *„există veşnic”,* dar înseamnează şi „Ptolemeu *este timpul în totalitatea lui”*– existenţa sa eternă cuprinzînd într-însa *„vremea”* – vremea învingătorilor săi, vremea rostirii adevărului şi vremea

tuturor morţilor prin care această rostire se plăteşte. Asociat constant lui Ptolemeu (şi în *Pledoarie,* dar şi în *Despre înfăţişarea lui Ptolemeu),* verbul A FI trece pe nesimţite, în construcţii succesive, de la situaţia sincategorematică, de copulă, care cere complinirea predicaţiilor (el e *singurul, e necesar*), prin structura ambiguă „e tot timpul”, la situaţia categorematică de verb al existenţei, care nu mai alcătuieşte doar substructura lumii (prin funcţia de copulă), ci substratul însuşi al existenţei ei. În absenţa oricărei predicaţii (adică a oricărei articulări prin categorii a lumii), rămîne aproximată, cu îndoială şi nelinişte, ca într-o suspendare a categoriilor inteligibile, revelaţia existenţei în stare pură:

„dar dacă
el e, nu îndrăznesc să spun ce,
dar dacă
el e, el e, el e, el e...”

Eroarea învinsului Ptolemeu şi visul său geocentric sunt expresia triumfului fiinţei, căci, dintr-un punct de vedere al existenţei, centrul lumii nu poate fi decît existentul.

TEHNICA CITATULUI

CITATUL – ELEMENT AL LIMBAJULUI POETIC

Utilizăm termenul de „tehnică a citatului” pentru a numi un procedeu curent în construcţia discursului literar din ultimii 50 de ani, adoptînd o sugestie terminologică pe care ne-o oferă comentariile lui Th. Mann în *Cum am scris Doctor Faustus.* Termenul e aproximativ sinonim cu ceea ce Tz. Todorov înţelege prin „limbaj polivalent” (opus limbajului monovalent)[1] şi denumeşte procedeul includerii – conştiente, voite şi evidente – în discursul literar propriu a unui fragment (citat, parafrază sau aluzie) dintr-un discurs literar străin, interferînd astfel, parţial, domeniul „intertextualităţii” definit de J. Kristeva[2]. Originalul citat – de obicei un text celebru – se presupune a fi cunoscut cititorului sau, dacă nu, este actualizat de autor printr-un sistem de note şi comentarii pe marginea textului. Aşa procedează Th. Mann în *Cum am scris Doctor Faustus* (semnalînd citatele shakespeariene, nietzscheene etc. din textul propriu), aşa procedează T. S. Eliot în notele la *Ţara pustie* sau în conferinţele sale despre Dante, despre Baudelaire etc. Această reactivare a originalului e un element

[1] Tz. Todorov, *Poetica. Gramatica Decameronului,* trad. şi studiu introductiv Paul Miclău, Bucureşti Univers 1975, p. 57-59.

[2] J. Kristeva, *Problemele structurării textului,* în *Pentru, o teorie a textului,* Introducere, antologie şi traducere de A. Babeţi şi Delia Speţan-Vasiliu, Bucureşti, Univers, 1980.

esenţial în tehnica citatului, întemeiată tocmai pe receptarea textului ca alcătuit din două registre stilistice, două voci care intră în dialog, aspiră să se armonizeze sau, dimpotrivă, polemizează. De aici, apropierea acestei tehnici de colajul din artele plastice[3].

O ultimă precizare preliminară: tehnica citatului se bazează pe premise îndeaproape înrudite cu cele ale parodiei (să nu uităm că formaliştii ruşi vedeau în parodie o cale esenţială de „evoluţie" a literaturii). În formele ei „înalte", de pildă în eposul eroi-comic, care datează, în cultura europeană, din epoca elenistică, parodia e un discurs secund, un discurs-replică, al cărui sens poate fi urmărit cu adevărat doar în măsura în care modelul parodiat este prezent în conştiinţa cititorului. Autorul soluţionează problema acestei reactivări a modelului fie prin comentarea lui în text (e situaţia „comediei filologice" din poemele Renaşterii italiene), fie prin trimiterile din note (aşa cum procedează Tassoni, Pope sau Budai-Deleanu în *Ţiganiada*)[4].

Atît mai vechea parodie, cît şi contemporana tehnică a citatului, sînt procedee a căror utilizare atrage, pentru comentatorul textului literar, o serie de consecinţe:

1. consecinţe de ordin *metodologic*, în special în domeniul literaturii comparate, care ar trebui, în aceste cazuri, să abandoneze definitiv ideea studierii „surselor" şi a „influenţelor", cedînd locul unor comentarii de poetică istorică;

2. consecinţe de ordin *teoretic* – privind relaţia realitate-operă, ca o relaţie intermediată de ecranul unui discurs literar anterior. În cazul în care acest discurs este aplicat unei noi realităţi, neconcordantă cu el, apare *parodia*. Dimpotrivă, *citatul* (şi *„parafraza",* în genul parafrazelor lui

---

[3] Carlos Bousoño, *Teoria expresiei poetice*, trad. Ileana Georgescu, trad. versurilor Veronica Porumbacu, Studiu introd. M. Martin, Bucureşti, Univers, 1975, p. 247-259; v. şi nr. întitulat *Collages* din *Revue d'esthétique,* 1978, nr, 3-4.

[4] Ambele procedee le-am urmărit în lucrarea *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic,* Cluj, Dacia, 1974.

Ion Barbu după Poe) aspiră să sublinieze, la nivelul perceperii realităţii, caracterul ei de stabilitate, repetarea esenţelor dincolo de multiplicitatea manifestărilor fenomenale. De aceea, citatul e asociat de Th. Mann cu „clişeul mitic”, şi e utilizat în momentul cînd tipicul este depăşit în direcţia arhetipalului;

3. consecinţe de ordin *practic:* în comentarea textului e de dorit ca citatul să fie reliefat ca atare, cu valoarea lui de componentă a unui limbaj „dialogal”, ceea ce ar face să se evite comentariile stînjenite şi stîngace despre „influenţele” care ar greva originalitatea scriitorului în discuţie, comentarii tributare vechii concepţii romantice despre originalitatea demiurgică a scriitorului, comentarii frecvente, spre pildă, în discutarea poeziei lui Nichita Stănescu.

Tocmai asupra unor poezii din Nichita Stănescu ne vom opri în continuare, urmărind modalităţile de introducere a citatelor şi valorile semantice obţinute pe baza procedeului amintit. Semnalăm însă, mai întîi, două procedee înrudite cu tehnica în discuţie:

1. *autocitatul* – care nu e nici autopastişă, nici semn al secătuirii fibrei poetice, ci e rezultatul dedublării eului liric, o formă a dialogului „sinelui cu sinele”. Iată un singur exemplu în acest sens: versurile cu valoare de laitmotiv din marele poem *Metamorfozele (Epica magna):*

„Nu există decît o singură viaţă mare
la care noi, călătorule, participăm.”

reapar în *Operele imperfecte* sub forma unei replici date de o voce străină, ca o glosare ironică a sensului prim, în *Dialog cu puricele verde de plantă:*

„Puricele verde de plantă strigă la mine:
Nu există decît o singură viaţă mare,
Noi nu luăm din ea şi nu-i adăugăm ei nimic.”

Atribuindu-le acum unei conştiinţe străine, acestui alt – umil

– „punct de vedere” asupra existenţei, versurile reluate (autocitatul) relativizează ironic perspectiva metafizică a conştiinţei umane. „Auto-pastişa” e de fapt un *procedeu* ale cărui rădăcini trebuiesc căutate în ontologia poetului.

2. *Falsele citate* abundă în opera lui Nichita Stănescu. În volumul *Laus Ptolemaei,* ciclul *Certarea lui Euclid* este prefaţat, sub formă de motto, de următorul *postulat:* „Nici un lucru nu poate să ocupe acelaşi spaţiu în acelaşi timp cu un alt lucru”, prezentat ca un ,,Fals citat din Euclid”. Falsul citat (termenul apare, deci, în textul lui Nichita Stănescu, ceea ce subliniază odată în plus faptul că ne aflăm în faţa unui *procedeu,* utilizat conştient) trebuie legat de lirica măştilor: Ptolemeu, Euclid, Cantor – sau, anonim şi Omniprezent, „îngerul” ori „El” – sînt tot atîtea măşti lirice, adesea măşti purtate de una dintre feţele eului dedublat, cărora li se atribuie „false citate”, cărora li se împrumută, din interior, o ipotetică voce ca suport într-un perpetuu, murmurat dialog lăuntric.

Revenind la citatul propriu-zis, vom aminti o observaţie a lui Nichita Stănescu din *Cartea de recitire:* „Pentru Anton Pann, ca şi pentru o serie relativ limitată de poeţi moderni, o frază sau o propoziţie (în cazul lui Anton Pann un proverb) nu joacă decît rolul de simplu cuvînt”[5]. Afirmaţia lui N. Stănescu transferă asupra *Poveştii vorbei* un procedeu caracteristic limbajului poetic al veacului nostru, dezvăluind totodată *tehnica* integrării citatului în discursul poetic: fraza, propoziţia (în cazul lui Anton Pann proverbul) se lexicalizează („nu joacă decît rolul de simplu cuvînt”). Citatul, expresia pietrificată, se încorporează, ca element lexical minim, gramaticii textului; ca atare, el poate fi remodelat, aplicîndu-i-se categoriile flexiunii, sau poate fi integrat unor contexte, aparent paradoxale, pe baza unor asociaţii semantice sau eufonice. Asemenea remodelări (gramaticale sau lexicale) ale citatelor constituie una dintre modalităţile jocului poetic în creaţia lui Nichita Stănescu. O

---

[5] N. Stănescu, *Cartea de recitire,* Bucureşti, Cartea românească, p. 50.

poezie ca *Frunză verde de albastru* (din volumul *Oul şi sfera)* se construieşte integral prin dizlocarea şi recombinarea, cu efecte aparent absurde, a unor scheme poetice tradiţionale din folclor:

„Frunză verde de albastru
mă doare un cal măiastru
....
Şi-am zis verde de albastru mă doare un cal măiastru,
şi-am zis pară de un măr,
minciună de adevăr.”

„Şi-am zis...” sau „Frunză verde de...” sînt formule poetice cu valoare proemială consacrată în poezia populară; structura lor este respectată cu stricteţe de Nichita Stănescu, dar termenii asociaţi în cadrul acestor scheme fixe comportă valori semantice divergente sau antinomice, dînd versului aparenţă de joc absurd („verde de albastru”, „pară de un măr” etc.). Jocul mizează însă pe ambiguitatea semantică a prepoziţiei: *de* însemnează, în noul context, *despre* – şi întregul poem celebrează actul *numirii* poetice a lumii, ca o încercare dureroasă a poeziei de a corecta logica realului –

„Şi-am zis inimă la piatră şi cîntec la tot ce latră
tot le-am potrivit pe dos pe un fluieraş de os –,”

o încercare de a concura biblicul Logos creator („şi-am zis”, semnificînd „am numit”, nu e numai o formulă poetică folclorică, ci şi – cu modificarea persoanei verbului – formula biblică „Domnul a zis” din cartea Genezei). Poezia este aşadar o rebotezare a lumii, o căutare, prin antinomii, a cuvîntului total („Că am zis doar un cuvînt / despre întregul pămînt”) şi a unităţii originare („şi am zis unu de doi”); ea este şi rătăcirea vizionară prin somnul din începuturi, în fantastice cavalcade („că n-am fost trezit, că dorm / pe un cal cu şa de domn”), spre o mai adîncă realitate a celor încă nenumite:

„Văd în faţă mov şi verde,
Coloarea care mă perde,
corcov văd cu veselie,
coloarea ce nu se ştie,
mai aud şi-un sunet sus
care nu au fost adus
în timpan de oameni vii,
în a fi şi a nu fi."

În căutarea a ceea ce se va numi mai tîrziu necuvîntul, starea poeziei e rătăcirea dincolo de „a fi şi a nu fi" (dincolo de instituirea diferenţei), dincolo de somn şi trezie, dincolo de dezbinarea între eu şi lume, implicînd un destin al instabilităţii („de la frunză pîn' la umbră / mi-a căzut o viaţă dublă") şi al durerii („mă doare un cal măiastru"). Aşa cum, în elegia a zecea, conştiinţa trăieşte durerea de a fi a universului, martirizată în organele sale cosmice („Organul numit iarbă mi-a fost păscut de cai [...] Organul nor mi s-a topit"), în *Frunză verde de albastru* ea trăieşte durerea poeziei, a numirii sau a rostirii lumii cu întreaga fiinţă,

„pe un fluieraş de os
din osul de la picior
care-mi cîntă cu fior,
şi din osul de la mînă
fluierînd o săptămînă,
din osul de la arcadă
recea lumii acoladă
peste două oase mari
unde stau ochii polari.
Şi-am cîntat pe coasta mea
din vertebra ca o stea."

Pornind de la o sugestie mioritică („fluieraş de os") şi remetaforizînd o expresie uzuală („fluierul piciorului"), finalul poeziei sanctifică trupul martirizat care devine, în

acelaşi timp, trup cosmic şi organ al poeziei.

Aluziile sau citatele din *Mioriţa* reapar în numeroase alte poezii. În *Cosmogonia, sau cîntec de leagăn* (din *Laus Ptolemaei),* starea de veghe a conştiinţei creează şi menţine lumea în fiinţă, durînd

„Pînă cînd se va naşte un plai,
O gură de rai îngheţată."

În *Axios! Axios* (IV, *Pastorală*) din acelaşi volum, eterna repetiţie a ciclurilor temporale ale naturii reactualizează (ca-n identica reluare a existenţelor în marele an cosmic) ritualul uciderii în amurg, odată cu moartea sau apusul soarelui:

„Frunză verde de pom lin
cuget iarăşi la Plotin
şi la adevărul sferic
plămădit din întuneric
în care mai an
fuse un cioban
cu-o turmă de oi
dusă în zăvoi
şi alţi doi ciobani
mult mai ortomani
la apus de soare
ce-au vrut să-l omoare."

Finalul marelui poem *În grădina Ghetsimani* reia, accentuîndu-i sensul ontologic, motivul morţii nuntă, care primeşte însă aici rezonanţele unei fundamentale singurătăţi a fiinţei în lume:

„Pămîntul şi mările
toate sînt pierzările
stelelor-făclii
păsărilor – mii
tandrului lin dingur

celui mai cel singur
făcînd nuntă tristă
cu ce nu există.”

O serie de alte poeme stănesciene includ citate sau aluzii din teatrul shakespearian. *Lupta lui Iacob cu îngerul sau despre ideea de „tu”* (în *Necuvintele*) se constituie pe nucleul biblic al cîştigării numelui prin luptă. În povestirea biblică, Iacob luptă, o noapte întreagă, cu o fiinţă de o nepămîntească putere. În zori, Iacob smulge binecuvîntarea adversarului său nepămîntean, care îi dăruieşte şi un nume nou, potrivit faptei: „Zis-a acela: «Numele tău nu va mai fi Iacob, ci Israil, pentru că te-ai luptat cu Dumnezeu şi cu oamenii şi ai biruit»” (*Facerea*, 32). Din mitul biblic, poema lui Nichita Stănescu păstrează doar tema relaţiei dintre nume şi lupta fiinţei umane cu divinul. Eul luptă însă acum cu îngerul nu pentru a-şi schimba, ci pentru a-şi păstra numele, care e, spre deosebire de trupul resimţit ca alteritate, singura formă a identităţii:

„Numai numelui meu nu-i spun „tu”;
în rest însuşi sufletul meu
este „tu”,
tu, suflete.
....
Schimbă-ţi numele, mi-a zis
şi i-am răspuns: Eu sunt numele meu.

Schimbă-ţi numele, mi-a zis
şi i-am răspuns:
tu vrei să fiu altul,
tu vrei să nu mai fiu.”

Lupta cu îngerul (cu Cuvîntul) ca efort de menţinere a identităţii îşi asociază, în textul lui Nichita Stănescu, şi o aluzie shakespeariană, tratată, ca şi cea biblică, în replică polemică. E un citat din monologul Julietei, meditaţie asupra

noncoincidenţei fiinţă (trup individual) – nume („O, Romeo, Romeo, de ce eşti tu Romeo?”) care se încheie cu îndemnul „părăseşte-ţi numele” („Doff thy name”). În lupta îngerului cu Iacob se insinuează astfel vocea eroinei shakespeariene şi tema shakespeariană a conflictului dramatic între individ şi neam, între fiinţă şi nume. Un *Cîntec* din *Oul şi sfera* se ţese pe o sumă de reminiscenţe şi aluzii din *Hamlet.* Tema *Cîntecului* („Ce greu e să fii tu însuţi”) pare o replică la celebrele sfaturi ale lui Polonius către Laertes („Mai presus de orice: fii credincios ţie însuţi” – „This above all: to thine one self be true”), iar dezvoltarea discursului liric include, modificată, o replică a lui Hamlet despre Polonius mort, adică despre cel aflat la ospăţul unde nu mănîncă, ci este mîncat:

„A fi, tu însuţi, o, ce răbdare absurdă,
ca să ţi se spună „dragă”,
ca să ţi se spună „băiatule”,
ca să ţi se spună: „vino mîine la prînz
la noi la masă”
Şi tu rînjeşti, pentru că masa eşti chiar tu...”

Şi tot cu un citat din *Hamlet* în ultimul vers („Iar restul e tăcere”), poezia *Fără de metamorfoză* (din *Operele imperfecte)* reia tema stănesciană a transcendenţei goale, asociind-o subtextual imaginii shakespeariene a timpului ieşit din matcă prin viziunea splendidă a unui univers rotindu-se în jurul golului, un univers care şi-a pierdut axa cursă din el ca o lacrimă, expresie a disperării în vidul cosmic:

„Nu mai avem cu ce să avem timp,
pămîntul se-nvîrteşte în jurul nimănuia;
ca o lacrimă a curs din el axa lui,
iar soarele şi-a închis pleoapa.”

În acest univers fără axă şi fără sens, strigătul nu mai e decît

o formă goală a unei posibile comunicări a vidului cu vidul („Strigăt răstit de la Nimenea la Nimeni”), iar substanţa ultimă, esenţa e tăcerea („iar restul e tăcere”), tăcerea care nu mai însemnează, aici, taină, ci mutism al golului.

Cele mai numeroase sînt însă, în opera lui Nichita Stănescu, citatele, aluziile şi trimiterile la lirica eminesciană. Încă din primul volum, un text închinat „lui Eminescu tînăr” reeditează un titlu din lirica eminesciană a primilor ani (*O călărire în zori),* iar poezia *Lună în cîmp* reactualizează gestica ceremonială din erotica eminesciană („O, tinde-ţi mîna stîngă către ei”... „Dar chipul ţi-l întorn, pe braţul stîng”). Sumă de variaţiuni pe tema sartriană a pentru-sinelui martor al existenţei, poemul stănescian cu titlul savuros vetust *Ce este omul? Care-i este originea? Ce fel de destin are el?* (în *Necuvintele*) e construit, catihetic, printr-o acumulare de definiţii, de propoziţii logice, adică de judecăţi universal-afirmative de tipul *S este P,* unde S = omul (în genere); „este” – copula – rămîne la persoana a treia indicativ prezent, adică la forma unei afirmaţii universale şi abstracte, iar P = predicatele variabile, contradictorii adesea la nivel semantic, unificate însă ca situaţie şi deci echivalate ca valoare de adevăr prin structura invariabilă a raportului de predicaţie:

„Omul este frunza văzută de om.
Omul este floarea mirosită de om
....
Om este cel care depune mărturie
despre om în faţa omului

Omul nu s-a născut şi deci nu va muri.
El este etern şi dintotdeauna
pentru că prin el se depune mărturie
despre ceea ce există.

Omul nu a existat şi nu va exista niciodată
pentru că nonexistenţa îşi este sieşi martoră”

În final însă, această structură logică, abstractă şi impersonală cade întîi sub regimul temporalităţii –

„(Omul) ....
este cel care nu crede
care nu *credea;”*

apoi, prin schimbarea persoanei (persoana întîi înlocuieşte persoana a treia), subiectul rostitor ajunge coincident cu subiectul propoziţiei logice:

„care nu *credeam*
să-nvăţ a muri vreodată.”

Din obiect al definiţiei, „omul” devine, în final, subiect tragic al destinului său. Propoziţia logică se subiectivizează şi se liricizează, devine propoziţie poetică şi, dintr-o afirmaţie generală despre existenţă, devine expresia unei experienţe existenţiale resimţită acut ca o cădere sub puterea de eroziune a timpului. Această modulaţie finală pe care se întemeiază construcţia poeziei lui Nichita Stănescu se realizează prin introducerea primului vers din eminesciana *Odă* (în metru antic) („Nu credeam să-nvăţ a muri vreodată”), care e, în acelaşi timp, expresia unei experienţe – trăirea morţii, „învăţarea” ei – şi sublimarea acestei experienţe prin chiar perpetuarea ei în cuvîntul moştenit sub formă de citat.

Mai îndepărtate ecouri din aceeaşi *Odă* eminesciană apar în *A unsprezecea elegie:*

„...............iată
cunoaşterea de sine, iată
de ce materia în dureri se naşte din ea însăşi,
ca să poată muri.
Moare numai cel ce se ştie pe sine,
se naşte numai cel ce îşi este
sieşi martor;”

condiţia de „martor”, ciclul existenţei ca autocunoaştere şi învăţare a morţii apar de astă dată ca atribute nu doar ale conştiinţei, ci ale materiei îndurerate, adică ale fiinţei în general.

Descîntecul Cătălinei din *Luceafărul,* care atrage, prin rostire în somn, astrul etern spre timpul şi spaţiul măsurat al existenţei umane, adică „în jos”, înspre materie, este reluat de Nichita Stănescu în *Să nu se spargă ghiaţa (În dulcele stil clasic);* dar somnul înspre care e atras aici Luceafărul (semn al memoriei noastre atavice, pătrunzînd „prin evuri, prin evi”) este mult mai adînc, e somnul de dincolo de existenţă, de dincolo de spaima de a fi, de dincolo de cenuşa lumilor stinse, pentru că depăşeşte nivelul de existenţă a materiei şi se cufundă în hăurile somnului primordial, luminîndu-le auroral:

„Coboară-n jos Luceafâr blînd
dincolo de materie
unde dorm aiurînd
şi nu se mai sperie
strămoşii strămoşilor noştri muriţi
rămaşi în urmă, în urnă
îngeri iubiţi
fîlfîiţi deasupra în turmă.”

În *Clipa cea repede (Epica magna)* întregul text stănescian se înscrie ca digresiune internă, explicativă, între două versuri eminesciene din *Stelele-n cer,* versurile finale dintr-o poezie a cărei ultimă strofă este expresia motivului horaţian „carpe diem”:

„Nu e păcat
Ca să se lepede
Clipa cea repede
Ce ni s-a dat?”

Iată construcţia textului lui Nichita Stănescu: *Clipa cea repede*

„S-a pus la îndoială piatra
ca vorbire

Au zis de fluture că este o
respirare, –

de cartof, de porumb şi de prună,
strigăt de nefiind, –

la fel de porc, de capră şi de lună,
fel de mestecînd

Ei n-au ştiut nici să citească
leul în alergare,
că literă preeste şi zeiască.

N-au descifrat cîmpia mare,
marea cea mare,
viaţa prea singura
ce ni s-a dat."

Versurile-citat din finalul poeziei lui Eminescu apar aici în titlu şi în ultimul vers, închizînd între ele întreaga dezvoltare a discursului liric. Prin intermediul aluziei pe care versurile eminesciene o comportă la tema horaţiană, poezia lui Nichita Stănescu apare ca un comentariu în replică la acest motiv: existenţa („clipa cea repede" sau „viaţa prea singura") devine singurul semn accesibil nouă („ce ni s-a dat") dintr-un ascuns limbaj divin („literă preeste şi zeiască"). În fulgerătoarea trecere a timpului şi numai în ea (în „clipa cea repede") trebuie căutată astfel nu bucuria, ci sensul existenţei aparent absurde. Motivul epicureic *carpe diem* devine, în replică, prin intermediul citatului eminescian care îl reactivează în conştiinţa cititorului, expresia nostalgiei de a te bucura de

sens, împărtăşindu-te de el în cuprinsul nestatornic al clipei fugare.

Citatul lexicalizat, supus unor modificări gramaticale (ca-n *Ce este omul?...*) sau unor mutaţii de sferă semantică *(Frunză verde de albastru*) se întîlneşte astfel în creaţia lui Nichita Stănescu cu citatul tematic, funcţionînd ca termen de referinţă în dialogul pe care poezia modernă îl poartă cu universul poetic al epocilor trecute.

FUNCŢIA EPICĂ A CITATULUI

Comentînd, în *Cum am scris Doctor Faustus*, „tehnica de eşafodare" pe care se bazează construcţia romanului său („aidoma panoramelor pe care le vedeam în copilărie, unde realul şi tangibilul erau greu disociabile de iluzoriul perspectivelor pictate"[1]), Th. Mann defineşte universul romanului ca pe un teritoriu prin excelenţă ambiguu, în care realul se converteşte în fictiv, iar ficţiunea se „realizează" cu o „preciziune aproape vexatorie"[2]. Conform acestei tehnici de eşafodare, sistemul dodecafonic şi serial al lui Schönberg este atribuit în roman lui Adrian Leverkühn printr-un *„furt din realitate"*; din biografia lui Nietzsche sînt transferate asupra biografiei eroului numeroase date, dintre care unele (boala, spre pildă) constituie elemente esenţiale pentru construcţia epică, dar altele (o replică izolată, consemnată de un biograf al lui Nietzsche, „un menu de regim găsit într-o scrisoare" etc.) sînt detalii cu totul periferice, care nu au, din perspectiva epicului, valoare de motive tematice. „Furtul din realitate" rămîne, în acest ultim caz, imperceptibil pentru cititor şi nu este motivat nici de necesităţi de ordin epic; el face însă parte din jocul ironic („strădania oarecum jucăuşă"[3]) a autorului fascinat de „himericul amestec de sfere" dintre ficţiune şi realitate. Ascunse, imperceptibile, dezvăluite abia în Jurnalul romanului, semnele realului trăiesc, ca nişte repere magice travestite, în inima ficţiunii, într-o suprapunere de planuri de o ambiguitate ce reeditează, la nivelul construcţiei romanului, ambiguitatea demonică a naturii, ale cărei travestiuri îl pasionau pe tatăl lui Adrian

---

[1] În Th. Mann, *Doctor Faustus,* trad. Eugen Barbu şi Andrei Ion Deleanu, Bucureşti, 1966, ELU, p 619.
[2] Id.*, ibid*.
[3] Id.*, ibid*.

Leverkühn.

Din aceeaşi sferă a „realului" introdus în universul ficţional fac parte, pentru Th. Mann, citatele mascate: citate din *Ecce homo* în discursul diavolului, citate sau situaţii calchiate de Adrian Leverkühn din piesele şi sonetele lui Shakespeare etc. – pentru că „citatul în sine e o realitate transformată în ficţiune, ficţiune ce absoarbe realitatea, un straniu, himeric, fermecător amestec de sfere"[4]. Între *realitate* şi *ficţiune*, aparţinînd ambelor sfere, intervine ca termen median *cultura*. Prelungind jocul ironic al autorului, „Adrian simte o plăcere sinistră, atunci cînd stă de vorbă cu Zeitblom, să presare în spusele sale citate din piesă, fără ca acesta să bage de seamă, cum nu bagă de seamă nici cititorul"[5]. Odată declanşat de Adrian, jocul continuă, pentru că inocentul Serenus Zeitblom răspunde, la rîndu-i, *„citînd fără să ştie"*. Existenţa devine astfel o reeditare a unei realităţi anterioare, reeditare inconştientă în cazul lui Serenus Zeitblom, dar voită şi provocată în cazul lui Adrian Leverkühn, care declanşează mecanismul diabolic „repetînd conştient şi într-un joc lugubru un clişeu sau un mit"[6]. Clişeul şi mitul sînt aşadar situaţii sau structuri ce configurează stabil existenţa, dîndu-i „realitate" (o realitate căreia îi corespunde în operă *citatul*) – şi Thomas Mann îşi mărturiseşte „înclinarea mereu mai accentuată" (comună, după părerea sa, şi altor scriitori contemporani) „de a considera tot ce e viaţă drept un produs al culturii, a vedea sub aspectul unor clişee mitice şi de a prefera imaginaţiei «independente» citatul"[7].

Afirmaţia din *Cum am scris Doctor Faustus* este subsumabilă unei orientări a esteticii secolului nostru, care încetează să echivaleze spontaneitatea cu valoarea, indiferent dacă e vorba de spontaneitatea imaginaţiei creatoare („imaginaţia independentă") – adică de romantica originalitate

---

[4] Th Mann, *Op. cit.*, p. 620.
[5] Id., *ibid.*, p. 621.
[6] Id., *ibid.*, p. 621.
[7] Th. Mann, *Op. cit.*, p. 691.

demiurgică a creatorului –, sau de spontaneitatea „vieţii”, adică de libera diversitate a realului, căreia scriitorul ar urma să i se „supună”. Ca în Renaştere sau în epoca neoclasicismului francez, citatul devine element de construcţie a limbajului poetic, iar epicul se organizează în funcţie de „clişee” sau de structuri arhetipale, dezvăluind, dincolo de accidentul individual, structurile permanente ale realului. Cu cîţiva ani înainte de a scrie *Doctor Faustus,* Thomas Mann recapitula, într-o conferinţă din 1936 (*Freud şi viitorul*), evoluţia sa de romancier, care a trecut „de la zugrăvirea faptelor burgheze şi individuale la o viziune mitică şi tipică a evenimentelor”[8]. Acest nou realism, în care *tipicul* e resimţit ca o manifestare a permanenţei *miticului,* este fundamentat teoretic de Thomas Mann printr-o dublă raportare: pe de o parte, la filosofia lui Schopenhauer (conform căreia iluzoria originalitate a individului nu este decît o mască a voinţei unice şi eterne), pe de altă parte, la descoperirile lui Freud în materie de structuri stabile ale inconştientului. Din această perspectivă, „mitul furnizează o bază vieţii, el este, în afara timpului, schema, formula sacră în care se mulează viaţa, reproducînd trăsăturile sale regăsite în inconştient [...], schema în care şi conform căreia trăiesc pretinsele individualităţi, care nu bănuiesc, în naiva lor pretenţie la originalitate şi la unicitate, în ce măsură viaţa lor nu e decît o formulă, o repetiţie [...]. caracterul nostru e un *rol* mitic pe care îl joci cu ingenuitatea unei unicităţi, a unei individualităţi iluzorii”.[9]. Emancipîndu-se de iluzia (romantică sau umanistă) a individualităţii irepetabile, arta poate contempla viaţa dintr-un punct de vedere mitic (Schopenhauer ar fi spus: din perspectiva ideilor platoniciene); viaţa îi va apărea atunci ca o „farsă” jucată de *marionete* care îşi proclamă, ingenuu, unicitatea, dar care interpretează fără să ştie un „rol mitic”, iar tonul naratorului liber de iluzia originalităţii va fi acela al „ironiei artistice”. Există însă posibilitatea ca personajul însuşi să se elibereze de condiţia sa de marionetă, descoperindu-şi şi

---

[8] Th. Mann, *Freud et l'avenir,* în *Noblesse de l'esprit,* traduit de l'allemand par Fernand Delmas, Paris, Albin Michel, 91960), p. 202.

[9] Th. Mann, *Freud et l'avenir,* în *Noblesse de l'esprit,* p. 203.

asumîndu-şi conştient rolul mitic, adică dezvăluindu-şi (ca Iosif în *Iosif şi fraţii săi*, ca Adrian Leverkühn în *Doctor Faustus*) vocaţia de artist. Destinul acestor personaje nu mai e „farsa”, ci *„mitul trăit”*, ironia nu mai este doar tonalitatea naratorului în raport cu universul creat, ci devine element constitutiv al operei, definind raporturile cu lumea ale personajului înzestrat cu „conştiinţă mitică” şi, implicit, cu vocaţie ludică (trăirea de către Iosif a propriei biografii ca o reeditare a scenariului mitic al zeului îngropat – Osiris – sau pasiunea lui Adrian Leverkühn pentru farsa medievală şi pentru spectacolul de marionete e o asemenea manifestare a „ironiei artistice”). Adrian Leverkühn, noul doctor Faustus, îşi asumă rolul mitic în deplină luciditate şi cenzurează, apelînd la reeditarea unor „clişee mitice”, tentaţia de a se sustrage destinului său de creator damnat; o ase menea reeditare a unei situaţii arhetipale o constituie, spre pildă, „jocul lugubru” prin care eroul îşi refuză soluţia salvatoare a căsătoriei apelînd la o înscenare ce copiază clişeul shakespearian al peţitului mediat. Citatele din Shakespeare, pe care Adrian le presară „cu o plăcere sinistră” în conversaţiile cu Zeitblom – fără ca acesta din urmă să le recunoască –, fac parte din jocul ironic al eroului care declanşează, utilizînd formula consacrată prin citat, reeditarea unei situaţii arhetipale.

Utilizarea citatului este, după cum am mai arătat, un procedeu generalizat al literaturii secolului al XX-lea, care apelează la citat ca la o modalitate de recuperare a „realităţii” culturale din epoci revolute prin intermediul unui limbaj ce integrează şi repetă formule consacrate. Observaţiile lui Thomas Mann din *Cum am scris Doctor Faustus* sau din *Freud şi viitorul* definesc *funcţia* epică a citatului ca formulă componentă a modelării mitice a „vieţii”. Aceeaşi funcţie se regăseşte în romanele lui Joyce (cu care Th. Mann se simte şi se mărturiseşte înrudit), vădind voinţa de reepicizare mitică a realului, o voinţă care începe să-şi dezvăluie caducitatea într-o nouă vîrstă a parodiei, pe care o consacră jocul falselor citate sau capcanele modelului livresc în proza lui Borges.

Cuprins